الافتتاحية

يتمنّى كثير من الناس التَّخلُصَ من كلمات تهيمن على قاموسهم اللغوي، غير أنهم لا يمتلكون الوسيلة الممكنة ، أو الإرادة الكافية لجعل ما هو صعب ومستحيل، سهلاً وممكناً. لا بد من التخلص من حرج الأصدقاء والعائلة والمنصب عندما يقول الواحد منا (لا) في موقف من المواقف التي يكلفه فيها قول كلمة (نعم) مجهوداً إضافياً من الوقت والمال والتعهد بالتزامات إضافية تزيد من أعبائه في الحياة والعمل.

وكثيراً ما يتخذ المرء قرارات خداجاً تتضمن التسويف أو المماطلة بقول كلمة (ربما) أو (ليس الآن) فثمة مواقف تتطلب قوة تحسم التردد، بتحدي الشخص نفسة في أمور ، أولها تحديد الهدف بفحص الطلب المراد منك ، وإلى أي مدى هو طلب آمن ومتوافق مع رغباتك الشخصية ، ومتطلبات العمل، وبالتالي لا يكلفك إضاعة الوقت والجهد والمال . وبهذا تكون قد تهيّأت لمعرفة الخيارات والمصادر المتاحة لديك كي تقوم بإنجاز عمل ما ، وتقدير إذا ما كانت هذه المصادر تساعدك أم لا ، وهو أمر مرتبط بعامل الزمن ؛ أي بوقت استحقاق تلبية رغبة الآخرين، التي متى لم تتضح فبإمكانك قول كلمة (لا) دون أن تتأثر روابطك العاطفية بذلك .. إن هذه المسائل جميعاً هي ما يجعلك تحدد مسؤولياتك وحقوقك. وتظل قدرتك النفسية كافية لإدخالك دائرة الجرأة والحسم على قول (لا) .

وقول (لا) يشكِّل حماية للذات. فلكل إنسان حيّز عقلي وفكري وعاطفي يتمتع فيه بعافية روحية ، قائمة على النزاهة والوفاء بالتعهدات ، وهذا ناتج من قدرتك على اتخاذ القرار المناسب بين (لا) و (نعم) بما لا يكلفك شيئاً من الإرهاق العاطفي ، فتمارس بالتالي حياتك معطياً الوقت والانتباه إلى الحياة والإبداع والناس ، الذين يجعلونك تشعر بأنك على اتصال إيجابي بالعالم .

(توقف عن المماطلة وكن حاسماً وتقدم إلى الأمام). إنها كلمة سحرية تجعلك سيِّد الموقف . فلا تتردد في قول كلمة (لا) إذا أردت تغيير حياتك .

هيئة التحرير

AFKAR

أفكار

مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الاردنية الهاشمية

الصف و التنضيد
حسام الخطيب

الإخراج و التنفيذ
فراغ

وحدة التصميم الفني- وزارة الثقافة
يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة
www.culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(١٠٩١)٢٠٠٣/د

المراسلات
باسم مدير التحرير
العنوان البريدي
الأردن/عمان ص.ب: ٦١٤٠
مكاتب المجلة
عمّان / شارع وصفي التل
خلف جبري المركزي
مباشر : مدير التحرير ٥٦٨٦٥٧٧
فاكس : ٥٦٨٦٥٧٧
أرقام هواتف المجلة :
٥٦٩٦٢١٨ ـ ٥٦٩٩٠٥٤ ـ ٥٦٠٧٥٧٢
٥٦٨٢٤١٧ ـ ٥٦٩٦٥٨٨ ـ ٥٦٩٧٣٥٩
E-Mail afkar@culture.gov.jo

مغامرة التحرر ومرجعيات التكوين
قراءة في رواية حنان الشيخ: امرأتان على شاطئ البحر

❖ أ.د سامح الرواشدة

ضمن رؤية واضحة ومطّردة،حاولت حنان الشيخ في أعمالها الروائية رصد وجوه من تحولات المرأة العربية، واستكشاف التحديات الحادة والمفصليّة التي تواجهها في بحثها عن ذاتها، وسعيها الدؤوب لإثبات وجودها في مواجهة طغيان ذكوري، وتوجّه بطركي غلّاب، في بيئة تبدو هوامش الأنثى وخياراتها فيها محدودة جداً، وآفاق حريتها ضيقّة، وسقوف تعبيرها منخفضة إلى حد الاختناق أحياناً؛ لارتهانها لقيم اجتماعية لم تترك لها فرصة واسعة للتعبير عن ذاتها إلاّ من خلال الآفاق المحدودة التي يسمح بها هذا الإطار الاجتماعي المستند إلى مرجعيات ذكورية كاملة، ولعلها لا تخرج في روايتها: (امرأتان على شاطئ البحر) عن هذه الرؤية، بل إنها تعزز مقولاتها الواردة في أعمالها السابقة، والتي تدين فيها قيم الذكورة وتسلطها، وعجز المرأة عن مواجهتها، لقد اختارت حنان الشيخ لروايتها نموذجين إنسانيين متناقضين في مرجعياتهما، ومستندات تربيتهما هما: هدى وإيفون، اللتان تنتميان إلى طائفتين دينيّتين مختلفتين، الأولى مسلمة شيعية والثانية مسيحية، وعلى الرغم من اختلاف المكون الذهني (العقدي) بينهما، إلاّ إننا نجدهما تلتقيان على موقف واحد خارج الوطن، إذ يجمعهما رفضهما منظومة القيم السائدة في بلدهما لبنان تجاه المرأة، وعلى الرغم من أنّ ثمة هوامش متباينة للحرية في تربيتهما، فالأولى تنتمي إلى طائفة متشددة، تحرم المرأة فيها من الحد الأدنى من التعبير والتحرر، بوصف والدها رجل دين ينصح الناس ويرشدهم للالتزام بالدين، وينشغل معهم في الحديث عن الحلال والحرام والصحيح والخطأ.... وإيفون من عائلة مسيحية متسامحة نسبياً، تنال المرأة درجة عالية من الحرية منذ صغرها، أقول: على الرغم من ذلك؛ فإننا نجدهما في واقع الحال تواجهان مجتمعاً ذكورياً يضيّق عليهما فرص التعبير والسلوك، وتوجه الأمور فيه إلى خدمة الرجال على حساب الإناث، وتحكم فيه قيم الذكورة منظومة القيم الأخرى وعلى الناس أن يتقبلوا ذلك.

يكشف الزمن الذي رصدته الرواية نزعة التحرر لدى الفتاتين، فقد التقتا خارج لبنان، وهما تعملان في بلدين بعيدين، وحققتا مكانة

مهمة لنفسيهما ؛ إذ إن كل واحدة منهما أصبحت صاحبة مهنة وتجارة، وضمنت لنفسها استقلالاً خاصاً يعينها على تحقيق ذاتها، وممارسة حريتها على نحو واسع قياساً إلى واقعها داخل لبنان، حيث كانت إرادتهما مرتهنة في أيدي أسرتيهما، وهما أسرتان تلتقيان في النهاية على نقطة واحدة قائمة على تعزيز الدور الذكوري.

أقول يكشف عنصر الزمن هاجس التحرر الذي ظل مسيطراً عليهما، فعلى الرغم من أنهما تعيشان في دول متحررة، تمارس فيها المرأة ما تريد دون قيد أو شرط، إلاّ أنهما ظلتا مسكونتين بإحساس حادٍ بالرقابة والتقييد، وظلت نزعة التحرر تلازمهما بعد تجاوزهما على المستوى الواقعي قيود المجتمع الصارم. وتجسد اللحظة التي بدأ فيها السرد مرحلة زمنية متأخرة في تجربة كل واحدة منهما، فقد جاءت بعد أن التقتا في إيطاليا وهذا الزمن جاء بعد هجرتهما خارج الوطن، وتخليهما عن قيود اجتماعية صارمة، أي إن ظهور هذه النزعة، في هذه اللحظة المفصلية من الزمن يجسد لنا سطوة هذه النزعة وعدم مفارقتها لهما على الرغم من تحررهما الظاهر. إن تجليات الخضوع ظلت تسحب ظلالها عليهما، مع أنهما تبدوان متحررتين، حيث استقلت كل واحدة منهما بعمل غير آبهة بموقف الآباء والأهل.

البحر فضاء للتحرر:

لقد مثّل البحر لدى الفتاتين فضاءً مبكراً للتمرد، والتعبير عن الذات وتحقيقها منذ نشأتهما الأولى، وإن تمَّ ذلك على مستويين مختلفين، فقد كانت تمارس إيفون حريتها كاملة في الذهاب إلى البحر، وارتداء ملابسه المناسبة، والغوص والسباحة والقفز من أعالي الصخور إلى الماء، إلى الحد الذي أثار الأم، ودفعها لتأنيب ابنتها، لأنها كسرت ظهر إخوتها الذكور الذين لم يكونوا يستطيعون أن يحققوا ما حققته الأنثى، مما يشعرهم بضآلة جهدهم أو قدراتهم، فالبحر هنا مناط الاختيار لكي تحقق المرأة ذاتها، وتستطيع مجاراة الذكور، والتفوق عليهم أو على الأقل أن تطاولهم فيما يستطيعون إنجازه أو التميز به، وخصوصاً حين تستطيع فتاة أن تحقق ما يقدر عليه الذكور، يعني أنها لم تعد أقل منهم، غير أن القضية تبدو صعبة لدى البيئة الاجتماعية التي تحتكم لقيم ذكورية، والتي تطلب من الأنثى أن تتنازل عن انتصاراتها لكي لا يشعر الرجل بالضعف أو الهامشية.

إن حجم الحرية الذي نالته إيفون يجد صورته الواقعية من حجم ممارستها لهواياتها البحرية؛ لذلك كانت خبرتها الأولى مقترنة بالبحر: " أنا من لبنان، أنا من الشمال... ولدت على البحر" (١) و "ولدت في بيت تطل جميع نوافذه على البحر، أو أنه كان يطل عليهم...." (٢). لقد كان البحر يمثل فضاء حياتها ومخيلتها وآفاقها الكبرى: " لم تستطع أن تتخيّل أن هناك أرضاً شاسعة تقلع منها الطائرات وتهبط، وأن هناك جبالاً تكللّها الثلوج، البحر هو الدنيا" (٣). لقد كان البحر يوفر لإيفون وأهلها مصادر عيشهم فهو مصدر أمان لهم، ولكنه من جانب آخر يحكم قبضته عليهم، يأتي لهم بالخير والشرور معاً، ولقد تشكّل معجمها اللغوي مرتبطاً بالبحر ومتعلقاته، ويسيطر على جزء كبير من أحاديث الناس واهتمامهم ؛لأنّه الفضاء الكلي الذي ينشغلون به وبتحولاته؛ لارتباط حياتهم وأرزاقهم بهذه التحولات؛ ذلك أنّ سفرهم منه، وأكلهم منه، والحياة تبدأ منه، وتنتهي إليه، إنه فضاء كلي لا يستطيع الإنسان أن يتجاوزه تماماً. لذلك تشكلت شخصية إيفون مرتبطة به، فقد كانت تذهب إليه، وتدخل عالمه وتمارس وجودها وحريته من خلاله، وقد كانت تجد تشجيعاً من أهلها ولاسيما والدها، وظلت تحقق نجاحات متعددة في السباحة، والغطس، والعوم حتى جاءت لحظة أرادت أن " تشك" من الصخرة، كما يفعل أخوتها الثلاثة، إذ ازدادت تحقيقاً لذاتها مع نموها فكلما نضجت استطاعت التحدي أكثر، ولذلك ما أن ارتدت المايوه الأزرق الجديد الذي يتناسب وحجم صدرها بعد أن نضج، أحسّت أن عليها أن تحقق ما حققه

أخوتها، أي الغطس من على الصخرة الكبيرة (المحرمة) وهي مباحة لأخوتها الذكور حسب، أو مقتصرة على أخيها الكبير دون غيره، و تبدو المفارقة حين غطست من فوق الصخرة العالية فبدلاً من أن تستقبل بالثناء والمديح، قوبلت بالعقوبات واللوم: "تتلو عليهم ماذا فعلت، غير مبالية بالكفوف والضربات التي تلقّفت خبرها هذا، لكن قرصات أمها هي التي جعلتها تصدق أن هناك أسماكاً جميلة إنمّا سامة" (٤).

لقد كشفت هذه الحادثة مفارقة مهمة أمام الفتاة الصغيرة، إذ تبين لها ما تستبطنه الأم من تمييز شديد بين الأخوة الذكور والإنـاث، فقد عرفت بسبب شدة العقوبة التي وجهتها الأم إليها إن ثمة ثنائية حقيقية بين موقف الأم من أخوتها ومنها، فقدّمت لنا موقفين متضادين في مكانين متجاورين من السرد: الأول يكشف قسوة الأم في التعبير عن رد فعلها تجاه ابنتها بعد مغامرتها هذه: "لكن قرصاتها كانت عميقة تودّ أن تأخذ حفنة من اللحم، تودّ أن تصل إلى العظم" (٥). وهو الحدث المفصلي الذي كشف تناقض المجتمع اللبناني في الطائفة التي تنتمي إليها إيفون، مع أن هذا الحدث لا يبدو مقنعاً ألبتة لخلق القطيعة الحادة التي تدفع إيفون للإحساس بالتمايز الذي أرادت الرواية أن تعبّر عنه(٦)؛ بموازاة هذا، وبجواره مباشرة على المستوى السـردي تقدم صـورة أخـرى تكشف ازدواجية المعيار الذي تمارسه الأم، ويتضح من خلال الموقف الحقيقي الذي يفرّق بين الجنسين تفريقاً مهماً وجذرياً، تقول عندما كان يصاب أخ من أخواتها بالمرض كانت أمها تتمتم وهي تضع على جبينه كـمادات من الخل من أجل أن تمتص الحرارة: " يسوع يمـد إيده ويشـفيك.... ومريم العذراء تصلي عليك... ولك خلّيني أمـوت وأنت لا تمرض" (٧).

يجسد الموقف السابق اختلاف المعايير التي يتبناها المجتمع الشرقي في التعامل مع الأبناء، ولعلّ سلوك الأم يمثل شاهداً مهماً على كشف الفضاء الدلالي (٨) الذي تتحرك الرواية معبرة عنه، في سعيها لفضح موقف الأنثى الملتبس من جنسها، والقائم في حقيقته على تقديم الجنس الذكري وتفضيله، ويدعم ذلك موقف الأم وهي تتبنى هـذه المقولة متجاهلة أنوثتها، وترسخها أكثر من الذكور أنفسهم.

إن القيم الاجتماعية القارّة لدى الناس تمتلك مع الزمن سلطة ذاتـيـة قـادرة عـلى صهر العناصر الاجـتـماعـيـة، وتصنيف أدوارهـــا، وتشكيل مقولاتها،واستثمار ما تمثّله من دلالات،واستيعاب مستحدثاتها، إلى الحد الذي يبدو فيه الدفاع عن أي مفردة منها عملاً مقدساً، لا مفر لأي شخص من تحمّله وتبنيه، وانسجاما مع هذه السلطة، وخدمة لخطابها، تنخرط أغلبية النساء في حمل قيم معادية لمكانتهن ودورهـن، وفي ظنهن أنهن يحققن وجودهن، ويضبطن إيقاع المكونات الاجتماعية المحيطة بهن، ويتناغمن معها، ضمن هذه المنظومة التي تنفي من يتمرد على خطابها لأنّه يخلّ باستقرار القيم الراسخة، التي تضمن للمجتمع ثباته واستمراره واحترامه لذاته وللآخرين_على وفق هذا المنطق_، و ترى هذه المنظومة أن حماية الأسرة وسط الإطار الاجتماعي الأكبر لا تتحقق إلا إذا كان للذكور مهابتهم في الإطار الاجتماعي الضيق (الأسرة) ؛ لذلك رأت والدة إيفون أن عمل ابنتها تجاوز على منجز الأبناء، ولاسيما الابـن الأكبر(طانيوس)،وقد تبدّى ذلك بعد أن أفرجت الأم عن ابنتها، حين سجنتها لتعلمها كيف تلتزم بالحدود التي تسمح بها الأنظمة الاجتماعية السائدة: " كسرت شوكة أخوك الكبير... عطبتيه...!"(٩).

من جانب آخر تبدو علاقة هدى بالبحر مختلفة تماماً عما حققته صاحبتها إيفون، لقد حُرّم عليها أن تزور البحر أصلاً، لأنها من مرجعية دينية مختلفة، لقد كانت إيفون مسيحية، في حين كانت هدى من طائفة إسلامية متشددة شيعية، ووالدها رجل دين لا يسمح لابنته أن تزور البحر، أو تظهر بملابس تكشف جسدها، إذ استخدمت

الرواية تقنية الاسترجاع لاستحضار تاريخ هدى مع البحر، فقد استثمرت هذه التقنية من منتصف الصفحة السابعة عشرة إلى نهاية الصفحة الحادية والثلاثين، وهو استرجاع طويل، مكّن الرواية من اختصار تجربة هدى في بداية حياتها مع الإطار الاجتماعي الذي خرجت منه، وتمرّدت عليه، وقد كانت أول خبراتها في التمرد على القيم الاجتماعية متمثلةً في التمرد على جملة الموانع والمحظورات التي يمارسها الأهل عليها.

لقد نشأت هدى في ظل أسرة متشددة، وفي إطار خبرة دينية صارمة، وبدأت تستشعر الضيق كلما ازدادت وعياً ونضجاً، وكانت تحلم بزيارة البحر، لكنها ترى أن تحقيق هذا الحلم ضرب من المستحيل، وبدأت تقتنع أن القمقم الذي يتحدثون عنه في الحكايات والخرافات أمر صحيح، لأنها بدأت تشعر أنها تعيش في قمقم، وتتوارد الخبرات التي تعزز فيها الإحساس بالقهر والانكسار، فقد ظل البحر هاجساً يراودها، وظلت تربط بين رغبتها بالخلاص ورغبتها في زيارته، وحين زارته في المرة الأولى والثانية، لم تكن تلك الخبرة سارة، رأت البحر على صورة لا تشبه ما اختزنته في مخيلتها، فقد كانت ترافق جدتها في المرة الأولى، وترافقهما صديقة جدتها، وانقلب الموقف إلى مبكى حين استعادت تلك المرأة صورة ابنتها التي انتحرت على البحر؛ لأنها رفضت أن تتزوج رغماً عنها، إن هذه الخبرة تعرّي منافذ الخلاص أمامها، من خلال تجربة فتاة سبقتها وحاولت أن تتمرد على منظومة القيم؛ فلم تجد أمامها طريقاً للخلاص إلا الموت.

كانت المرة الأولى التي تمردت فيها سراً على قيم الجماعة، حين ارتدت (مايوهاً) مستعاراً ودخلت حمام النساء، وجاءت هذه الصورة في السرد مقترنة بالنقيض المتمثل في ملابس الأب والأم: " في المرة الأولى التي خلعت بها فستانها وارتدت المايوه، فكرّت بجوارب أمها السوداء، وبغطاء أمها الأسود، وبعمامة والدها السوداء لتخفي هذه الصورة عن وجهها وهي تتأمل نفسها في المايوه المستعار وتهتف: يا الله.... أنا لابسة مايوه" (١٠).

أمّا الخبرة الثانية فكانت على البحر، وجاءت بعد أربعة أعوام من الخبرة السابقة، وقد مارستها هدى خفية عن أهلها أيضاً، دخلت الماء مستخدمة (المايوه) المستعار، لكن أمرها ينكشف لوالدتها حين خبأت(المايوه) في منشفة؛ فانبعثت منه رائحة نتنة، أحست بها والدتها، وحين دافعت عن نفسها زعمت بأنها ارتدته في منزل صاحبتها، وأنهما كانتا تتثلان وجود البحر في منزل صاحبتها،ولم تذهبا إلى البحر حقيقة ، لكنّها لم تستطع أن تقنع والدها الذي أخذ يبكي، ويلطم وجهه ،ويصيح ملتاثا لأنّ ابنته ترتدي الفسق، وتكشف جسمها للرجال، في حين يمارس دور رجل الدين الذي يهدي الناس ويُفتي لهم (١١)، وحين تكرر تجاوزها لقيم الحلال والحرام، وذهبت إلى النادي، جاء ابن جيرانهم بوالدها، ليراها عارية الجسد إلاّ من ملابس قليلة، عندئذ سقط والدها ومات، وهي بهذا الفعل تباشر خروجها على القيم المرعية، وتحقق التحول النهائي في وجه القيم الاجتماعية التي تتمرد عليها، حين أدركت أنها غير قادرة على الاستمرار في العيش مع المؤمنين بهذه القيم؛ لذلك لا نجد الرواية تتحدث عن بقية الزمن، أو عن تفاصيل الأحداث، إذ نجدها أصلاً تبدأ من لحظة النهاية، في رحلة هدى وإيفون إلى إيطاليا التي استدعت تقنية الاسترجاع، فاستحضرت من خلالها تاريخ كل واحدة ومعاناتها وسط مجتمع ذكوري لا حرية فيه للمرأة، وليس لها حقوق توازي نظيراتها في المجتمعات الأخرى. لذلك رحلت كل واحدة منهما إلى الغرب تنشد تحقيق ذاتها ورافضة قيم الشرق.

الغرب ملاذ الهاربين:

حاولت الرواية أن تقدم موقفاً محدداً من المكان والبيئة الاجتماعية

التي دفعت كلاً من إيفون وهدى للرحيل من لبنان، كان ظاهر الأمر مرتبطاً بالحرب وما تبعها من إشكالات دفعتهما للبحث عن ملاذ آمن في مكان آخر، لكن السبب الذي دفعهما هو عدم قدرتهما على العيش وسط منظومة اجتماعية وقيمية تختلف عن قناعاتهما، فإيفون حققت قدراً ظاهرياً من الحرية في لبنان، ولكن زيف هذه الحرية يتعرّى عند أول امتحان، فقد كان تفوّق إيفون في الغطس سبباً لتحول الأهل عامة والأم خاصة ضد الفتاة. فتبدّى لنا خلف هذه الحرية المزيفة قيم كامنة تفضح نفاق المعلن من حياة الناس، لتعزز من خلالها قناعة إيفون بأنها تعيش وسط مجتمع ذكوري، يعلي من شأن الرجل مهما كانت الدوافع والأسباب والمؤثرات، لقد ثارت ثائرة والدتها عندما استطاعت الغطس مثلها مثل أخيها طانيوس (الأكبر)، فهي بهذا لم تترك له ميزة يتباهى بها، ويعلن تفوقه بإتقانها، ممّا أثار نقمة الأم عليها، وحبستها وأغلظت لها في العقوبة إلى الحد الذي أعلنت معه ندمها وتوبتها، ووعدت بأن تكون المرة الأولى والأخيرة.

تمثل هذه الحادثة منعطفاً مهماً في حياة إيفون، لأنها وجدت أن ما يترك لها من هوامش الحرية، لا يتعدّى الظاهر، لكنها إن تجرأت على المجتمع الذكوري وأولوياته ستجد الأبواب مغلقة، وسيقف في وجهها الناس كلُّهم بمن فيهم والدتها "أزالت أمها القناع عن وجهها، لم تكن تحب إلا أخوتها الصبيان، تتغنى بأعضائهم السفلى" (١٢)،لقد سخّرت منظومة القيم الذكورية كلَّ شيء لحمايتها بما فيها النساء أنفسهن، وها هي ذي الأم تمثل إنموذجاً حقيقياً لذلك. عندئذٍ لم تجد إيفون أمامها إلا الرحيل خارج الوطن الذي يحتضن هذه القيم، فيممت صوب لندن، لتؤسس لنفسها عملاً تستقل به عن الآخرين، وتضمن لنفسها عيشاً كريماً دون حاجة لأحد.

أما هدى فإن تناقضها مع الواقع يبدو أعمق مما تواجهه إيفون، إنها ابنة أسرة محافظة جداً، بل متشددة، وقد حملت الفتاة نظرة لذاتها وللحياة مناقضة لقيم الناس، ولا سبيل أمامها بعد أن قضى والدها بسبب تمردها إلاّ أن تبحث عن مكان مختلف يضمن لها الحرية التي تطمح إليها، وتستطيع من خلالها أن تحقق ذاتها، وتنال حريتها بعيداً عن أي قيد اجتماعي، فكان سفرها إلى كندا، لتعمل في مجال المسرح، وهو عمل يتنافى مع قناعات الأهل تنافياً كاملاً، ولا مجال لتحقيقه ضمن بيئة متشددة كبيئة أسرتها وقناعاتهم، لقد كان فعل كلٍّ من هاتين الفتاتين يمثل قطيعة كاملة مع الماضي، وبناءً جديداً لحياة مختلفة، ومنظاراً متحرراً للذات وللآخر والقيم، التي لا يمكن أن تحققها لهما أي بيئة عربية أخرى، لأنها عندئذ ستكون حلولاً مشوهة أو مبتورة أو ناقصة، لذلك كانت الهجرة إلى بلاد الغرب لاختلاف قيمهم عن قيم البيئة القديمة، وتستطيع كل واحدة منهما فيها أن تمارس حياتها من جديد متحررة من عُقد الماضي وقيوده. لقد هجرت كل واحدة منهما الوطن (البيت) الذي عدّه غاستون باشلار موطن الألفة والطمأنينة لتهاجرا إلى مكان جديد بعد أن صار الوطن باعثا للريبة والخوف وسجناً للأحلام والطموحات،فأصبح بذلك مكاناً معادياً أو سجناً، ويصبح البعد عنه فرصة للتحرر، بعد أن انقطعت حبال الوصل وفرص التفاهم (١٣).

وعلى الرغم من أن الرواية لم تلتفت إلى الزمن الذي قضته كلُّ واحدة منهما في البلد الذي هاجرت إليه، إذ تم القفز على تلك المدة الزمنية، ولم تعلن الرواية مدتها ولم تقدم إشارة نستطيع أن نقدّر تلك المدة استناداً إليها، إلاّ إننا نستطيع أن نتصور مدة زمنية كافية لتعيد كلُّ واحدة منهما بناء حياتها، وتحقق لنفسها شرطاً أساسياً من شروط النجاح يكفل لها الاستقلال إلى الحد الذي أشارت الرواية فيه إلى أن إيفون كانت تسافر إلى أهلها في لبنان، وتمد يد العون إلى والديها، فتختلف مع أمها التي كانت تلح عليها

أن تجزل في هداياها لطانيوس. إن ما تم هنا جاء على وفق تقنية الانقطاع التي تغفل عن سرد بعض الأحداث، فيتمّ القطع لصالح مرحلة ترى الساردة أنها أهم في السرد، وهو اتجاه أخذت الرواية المعاصرة تجنح إليه لأنه يحقق لها تسريعاً فنياً في عرض الوقائع، على نحو ميّزها عن الرواية التقليدية التي اتسمت بالتباطؤ(١٤). لقد انتقلت إلى المرحلة الأخيرة من الرواية، فاستهلت الرواية بها، وما كان في لبنان من أحداث تمثل المرحلة الأولى من حياة البطلتين جاء على سبيل الاسترجاع وليس ضمن الزمن التراتبي للسرد، وهذا الأسلوب يمثل نافذة تسمح للسرد بالعودة إلى الماضي الذي يحيل القارئ إلى أحداث سابقة تسهم في تطوير بناء الرواية، وتؤدي وظيفة جمالية وفنية في النص الروائي وقد يحقق الاسترجاع وظيفة نفسية مهمة، تعود بالسرد إلى مرتكزات تفسر ما وصلت إليه الشخصية في حاضرها (١٥).

ولعل الرواية ترى في المرحلة الأخيرة شريحة زمنية محملة بأحداث مهمة تستحق أن يقفز السرد إليها أو يبتدئ منها، ففي مدة زمنية لا تتجاوز بضعة أيام، اتضح نزوع الفتاتين إلى الخلاص والتحرر، وجسدت تلك المدة القدر الحقيقي الذي بلغته كل واحدة منهما في هذا المنزع، لقد عرضت أمامنا كلاً منهما في حدود الفضاء الذي وصلت إليه، إذ قدمت إيفون وهي تسبح بمهارة وتغطس كما تريد وتقطع شوطاً بعيداً في الماء، وكذلك قدمت أداءها تجاه الرجال على نحو جريء لا تحسب حساباً للحدود الفاصلة بينها وبينهم، وكانت تتصرف أمامهم بعيداً عن الخوف والتردد، فيتضافر عندئذ سلوك إيفون الاجتماعي، وجرأتها في مواجهة الذكور مع قدرتها ومهاراتها في الغطس والسباحة، وكأن كل واحد من الفعلين معادل للآخر، أو وجه آخر له، فجرأتها في التعامل مع الرجال تجسّد استعدادها للمضي في مناحي حياتها الأخرى، فها هي ذي في لقائها في إيطاليا مع شباب يصغرونها سناً، تمضي في المجازفة والمغامرة وتكشف عن نفسها: "أنا من لبنان، من الشمال... ولدت على البحر" (١٦) وفي الوضع نفسه تقول الساردة: "تجيب إيفون عن أسئلتهم بغبطة وثقة، وهي تتأملهم واحداً واحداً... كانوا يصغرونها سناً لكن هي المتهورة هي التي تتحدى لا العكس"(١٧) وحين بدأوا يشاركونها السباحة بدأت تنظر إليهم بوصفهم رجالاً يمكن أن يكون لها حظ مع أحدهم، فاستهواها (لوتشو) وأخذت تفكر بمن سيقبّلها منهم (١٨) لذلك نجد نزعتها المتحررة تتجاوز حدود التمرد على التابو الاجتماعي الموجود في الوطن، لتصل حدود ممارسة الحرية بأبعادها كاملة، أي التمرد الأخلاقي في نهاية المطاف، إذ إن الرواية تسرد مغامرات جسدية في لندن، تشي بأن إيفون قد حققت حريتها بأبعادها كاملة، وقد كشفت الرواية إحدى تجاربها الجسدية مع رجلٍ في لحظة من لحظات المغامرة التي عاشتها (١٩)، وها هي ذي تغامر مع شاب يصغرها بخمس سنوات على شاطئ أيطالي، لقد حققت بلاد الغرب لإيفون أقصى ما تسعى إليه من تحرر وانفلات بعيداً عن قيود الشرق وقيمه.

إن هذا السلوك الذي يمثل نزعة كاملة للتمرد على قيم الشرق يوازي هامش الحرية الواسع الذي نالته إيفون في لبنان، حين كانت تذهب إلى البحر، وتجاري الشباب الذكور في السباحة، وتجلب معها ما تجمعه من البحر لأسرتها، وهي الآن تكمل تجربتها وإن على نطاق أوسع أو أكثر جرأة.

في حين نجد هدى مترددة في كل شيء، فقد انسحبت عليها قيم الأسرة حتى هذه اللحظة التي تقضيها على هذا الشاطئ الإيطالي، لذلك تهيبت الدخول إلى الماء، وأخذت تتعلل بأسباب واهية لكي لا تكشف عن عجزها عن المغامرة في السباحة، لقد فضحت تجربتها على هذا الشاطئ ما تكنّه داخلها من خوف وتردد وحذر، فتنكشف المفارقة بين الصديقتين، وتتجلّى آفاق الحرية والخوف التي

ربيت عليها كل واحدة منهما: "تختار هدى مكاناً تحت الشجر، لكن إيفون تريد أن تجلس على شفة البحر" (٢٠). لقد مثّل كل واحد من المكانين أفق الحرية الذي استطاعت كل واحدة منهما أن تبلغه، حيث تلوذ هدى بالشجر لتحتمي به، في حين يكون مجلس الأخرى على شفة البحر، وتتردد كثيراً صور من عجز هدى عن السباحة، وخوفها من المغامرة. إن ما قامت به هدى يمثل معادلاً لما تعيشه داخلها، وما اقتنعت به من فضاء لتحررها، لقد ظلت مقيدة بالقيود التي كُبِّلت بها في لبنان، ولذلك لم تستطع أن تمضي إلى نهاية الشوط. ويعادل ذلك تعاملها مع الرجال، فلم نجد الرواية تتوقف على أي مغامرة لهدى، في حين ذكرت بعض المغامرات الجسدية الجريئة لإيفون، وها هما على الشاطئ تتعرفان إلى رجال، لكن يتحكم في معرفة كل واحدة منهما شروط تتناسب وتحرر كل واحدة أو حذرها، ففي حين نجد إيفون تتحرش بالشباب، وتطمع في أن تغوي أحدهم، نجد هدى تتعرف إلى مهندس زراعي في فيلا على الشاطئ بحذر، وعلى الرغم من ظنها أن المهندس سيتركها متجهاً لصاحبتها لعوامل متعددة منها لون عيني إيفون وبياض بشرتها التي تشبه الأوروبيين " عرفت هدى أن إيفون ستأخذ قبلة وهو يراها ترمي نفسها في المياه وتسبح كحورية، ويلاحظ شدة ازرقاق عينيها وشعرها الأشقر الماسي كالحرير و جسمها الشهي المتناسق" (٢١) لكن هذا التوقع لا يتحقق إذ تجذبه هدى السمراء، التي لا تمتلك مواصفات المرأة الغربية كما تمتلكها إيفون، فيطبع على شفتيها أول قبلة تنالها هدى في حياتها: "وما أن تعيد رأسها إلى مكانه حتى يقترب ألبرتو من شفتيها ويأخذها بشفتيه اللتين كانتا حبتين من اللوز المملّح"(٢٢)، ويكشف استغراق الرواية في وصف المكان وكشف ملامحه ما حققته من تحرر وارتياح، بموازاة فقر الوصف الذي طغى على المكان في لبنان، إن وصف المكان الأخير وكشف فضاءاته يجسد درجة الرضا عنه؛ لأنه حقق لهما قدراً أعلى من الحرية، وقد ربط بعض النقاد بين الاعتناء بالمكان وتفاصيله في السرد ودرجة الارتياح والرضا عنه، وعما يحمله من دلالات (٢٣)، أعلنته اللغة الواصفة التي جنحت إليها الرواية في الحديث عن الشاطئ الإيطالي، ذلك أن الفضاء الروائي يعد فضاءً لغوياً لفظياً في تجليه النهائي، ولتعبيره عن المشاعر والتصورات التي لن يستطيع حملها إلا باللغة(٢٤). إنّ تردد هدى في المغامرة على الرغم من نزوعها الحاد إليها يكشف ما سمّاه بعضهم في حديثه عن رواية حنان الشيخ (إنها لندن يا عزيزتي) اغتراباً حسياً يكشف المفارقة بين المرأة الشرقية والرجل الغربي (٢٥).

لقد حاولت الرواية أن ترصد تحولات كل واحدة من الفتاتين في بحثها عن الحرية في بيئتين مختلفتين ومتضادتين، البيئة الأولى هي بيئة لبنان بكل ما يعنيه الموقف من قيم متزمتة ومحافظة، لا سيما لدى طائفة متشددة تنتمي إليها هدى، وطائفة أقل تشدداً وأكثر استعداداً لمنح الحرية للمرأة وتنتمي إليها إيفون، والبيئة الثانية الغرب باختلاف أمكنته (كندا، لندن، إيطاليا) وهي بيئات تمنح الفرد حرية واسعة يستطع أن يمارس فيها ما يشاء دون قيود الحرام والحلال والعيب والمباح.

وحاولت الرواية أن تعزو حجم التحرر، والاستعداد للمغامرة والتجاوز، إلى أسباب تنشأ مع الفتاة منذ نعومة أظفارها،استناداً إلى قيم دينية اجتماعية محددة، فإيفون التي تؤمن بالديانة المسيحية تنال حظاً وافراً من حريتها، على نحو تتفوّق فيه على هدى التي تنتمي إلى طائفة إسلامية متشددة، لا تمنح المرأة أي قدر من الحرية؛ لكنها في النهاية تخلص إلا أن هذه المغامرة والبحث عن الحرية في وسط الآخرين المختلفين عن ثقافتهما تصطدم بمخاوف ومحاذر جديدة، إذ تبدأ تستشعر الخوف في كل مكان، فهي في آخر تجربتها على البحر ترى إيفون رجلاً أو يُخيل لها أنها ترى رجلاً... ما الذي يحدث لها؟ إنها تنظر

إلى ذاتها نظرة غير راضية، وترى نفسها امرأة من عالم النساء العاريات، إن المرحلة الجديدة تغري بالمغامرة، لكنها تحمل المخاوف في كل فترة، فتنبهها إلى خطورة ما وصلت إليه، إنها أمام عالم جديد يختلف عمّا مضى في لبنان، عالم يحمل لها مغريات كثيرة، لكنه يغتال الغافلين والمترددين.

وممّا حملته الرواية أنها ربطت بين عالم البحر وعالم المعرفة، لم يتحقق لهاتين الفتاتين أي خبرة مذكورة في الرواية إلاّ من خلال تعاملهما مع البحر، لقد كان البحر نافذة العالم وبوابته التي استطاعت إيفون أن تلج منها إلى باب المعرفة والخبرة، والتي استطاعت عن طريقها الرحيل إلى بلاد الآخرين، وهاهي تختم فيها آخر تجربة في المسرود الروائي،وعبر هذا تم المرور على تجارب ومعرفة واسعة تأتت من البحر، فمن خلاله كان رزقهم، والخطر الـذي يتهددهم، وهو بوابتهم على الكون، وفيه أنجزت لذاتها وجوداً أو تميزاً، وهاهي الآن تتعرف إلى لوتشو، وتحقق وجودها ومتعتها.

وكـان البـحـر طـمـوح هــدى، ومغامرتها الأولى الذي استطاعت به أن تكسر سلطة الأب والأسرة، وظلت تسرُّ مغامراتها معه عن أهلها حتى هجرتهم، ورحلت إلى بـلاد أخـرى، وها هو البحر يفتح لها آفاقاً جديدة، ومغامرة أولى في عالم الجسد لقد علمها البحر معنى: " كلمة حواء، كلمة آدم، كلمة رجل وامـرأة، وفعل الغواية، كلمة مضاجعة، كلمة فعل الحب، كلمة الفخذين، كأن الملابس كانت تلغي فعل الجسد مركزة على الوجه، على النظرات،وعلى كلمة الـزواج.... الجسم في المايوه يضع النقاط على الحروف"(٢٦).

تعيد حـنـان الشيخ في هذه الرواية إلى عوامل دينية واجتماعية محضة أسباب إخفاق المرأة اللبنانية أو العربية وغربتها ونزعتها للتمرد، والبحث عن الذات في بلاد الآخرين، وكأني بها من طرف خفي تعزو إلى الديانة التي تتدخل في التربية الأولى نوازع المرء ومستقبله، ونظرته إلى ذاته والأشياء حوله، وموقفه من الآخرين، لكنها في نهاية المطاف تصل إلى قناعة بأن الاختلاف القائم بين هذه الأديان في بلاد الشرق يظل محاصراً بقيم أكبر هي القيم الاجتماعية الذكورية، وهي قيم تحيل المرأة مكوناً من مكونات البنية الاجتماعية التي تخضع لسلطة علوية يصوغها الذكور، ويسيرونها على وفق رغباتهم ومنافعهم، وعلى المرأة أن تخدم منظومة القيم الاجتماعية المقدّسة التي تعلي من شأن الرجل على حساب المرأة إلى الحد الذي تنسجم فيه المرأة مع هذا الدور فتدافع عنه، وكأنه مقولة مقدسة ليس لها خيار في قبولها أو رفضها؛ لتصل في النهاية إلى قناعة تقول: إن الاختلاف في توجيه دور المرأة بين هذه الأديان ظاهري، لكنه حين يصطدم بقيم الذكورة في المجتمع الشرقي سرعـان ما يتهاوى لصالح هذه القيم أو يصطبغ بصبغة تخدمها.

أكاديمي أردني

الهوامش:

١–حنان الشيخ: امرأتان على شاطئ البحر، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٣٤.
٢– نفسه، ص ٣٤
٣– نفسه، ص ٣٤
٤– نفسه، ص ٤٠
٥– نفسه، ص ٤١
٦– حـنـان الشيـخ تطل علـى حـريـة المــرأة العربية من خـلال روايــة جديدة، مقالة على الشبكة الإلكترونية، ٢٠٠٨/٣/٣،WWW. KHAYYAT.NET.ح٢
٧– حنان الشيخ، الرواية/ ص ١٤
٨– حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٣، ص ٦٢.
٩– الرواية، ص ٤٢
١٠– نفسه، ص ٢١
١١– نفسه، ص ٣١
١٢– نفسه، ص ٤١
١٣– حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلســطينية، رام الله، فلسطين، ط ١،٢٠٠٧، ص ١٣٥
١٤– حميد لحمداني، السابق، ص ٧٧
١٥– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ١٢١
١٦– الرواية، ص ٣٤
١٧– نفسه، ص ٣٤
١٨– نفسه، ص ٤٨
١٩– نفسه، ص ٧٠
٢٠– نفسه، ص ٩
٢١– نفسه، ص ٦١
٢٢– نفسه، ص ٦٨
٢٣– حميد لحمداني، السابق، ص ٦٨
٢٤– حسن بحراوي، السابق، ص ٢٧
٢٥– مصطفى عبد الغني، الاتجاه الإنساني في الرواية العربية، كتاب الرياض، ع ١٤١، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٤٤.
٢٦– الرواية، ص ٨٠.

اللغة بين التعريف والتوصيف

❖ د. إبراهيم خليل

من المرجّح أنّ كلمة (لغة) بالمعنى الذي نقصده في هذا البحث لم تكن شائعة، ولا متداولة في القديم، لا في الجاهلية، ولا في عصر صدر الإسلام، ولا فيما تلاه. وخيرُ دليل على ذلك أن القرآن الكريم لم يستعمل هذه الكلمة إطلاقا، وإنْ كانت وردت فيه كلمة مشتقة من الجذر الثلاثي للغة، وهو لغَوَ: يلغو. ففي سورة (فصلت) يرد قوله - تعالى- على لسان بعض المشركين ممن تغامزوا على القرآن الكريم: (والغوا فيه) (1) أي: قولوا فيه كلاما نُكراً.وقال تعالى: (والذين همْ عن اللغو معْرضون) (2) وجاء في سورة (القصص): (وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه) (3). وأغلبُ الظنّ أن الكلمة لم تردْ بهذا المعنى في الشعر، وإن وردت كلمة (اللغو) بالمعنى السابق، أي: القول الذي لا خير فيه، ولا يعتد بقيمته. قال الفرزدق، وهو من شعراء العصر الأموي:

ولستُ بمأخوذٍ بلغو تقوله إذا لمْ تعَمّدْ عاقداتِ العزائم(4)

أما كلمة (لغة) فقد استعْملتْ بمعنىً غيْر المعنى الذي نقصده بها الآن، وعوضاً عنها استعملت كلمة لسان. قال تعالى (وما أرسلنا منْ رسول ٍ إلا بلسان قومه ليبيّن لهم) (5)وهذه الكلمة هي التي وردت في القرآن الكريم مراراً في موضع كلمة اللغة، مثلما وردت في الحديث النبوي الشريف، وفي النثر، والشعر، ومعاجم اللغة. وجمعت: ألسُن، وألسنة، ولُسُنٌ، ويقال للمتكلم: لَسِنٌ .وللمفرد والجمع: لسْنٌ، قال المتنبي يصف جيش سيف الدولة:

تجمّع فيه كلّ لسْنٍ وأمةٍ
فما يُفهم الحدّاثَ إلا التّراجمُ(6)

ولا ريْبَ في أنه عنى باللسْن هنا الذين يتكلمون بلغات متعددة، لذا احتاج التفاهم فيما بينهم لمترجمين، ويجوز أنْ تكون لِسْن، وبذلك يكون قد قصد اللغة (7).

وقد اسْتُخْدمتْ كلمة (لغة) للدلالة على اللهجة الدارجة لدى قبيلة من القبائل، أو في بيئة عربيّة محددة. ووردتْ بهذا المعنى في "كتاب" سيبويه مراراً وتكراراً. فهو يذكر في باب ما يُعْمل من الأفعال ويُلغى ما يأتي:

"(ما) كليْس في لغة أهل الحجاز, ما دامت في معناها, فإذا تغيرت, أو ُقدّم الخبرُ, رجعتْ إلى القياس, وصارت اللغات فيها كلغة تميم" (8). وهذا شيء يتكرر التصريح به في تفسير, أو توجيه القراءات المختلفة لبعض آي القرآن الكريم. وسيبويه بلا ريب يريد بلغة أهل الحجاز, ولغة تميم, لهجتين من لهجات العرب, لا لغتين مختلفتين. وخير دليل على ارتباط هذه الكلمة بذلك المعنى, وجود كتبٍ كثيرة كانت تتحدث عن لغات العرب, ومنها كتاب أبي عُبَيْد القاسم بن سلام الهرويّ المتوفى سنة 233هـ الموسوم بعنوان: "رسالة فيما ورد في القرآن من لغات القبائل" وقد طبعَ الكتابُ في مصرَ على حاشية كتابٍ آخر(9).

ولكنّ ابن جنّي(392هـ) اسْتعمل كلمة (لغة) بالمعنى الذي تدلّ عليه هذه الأيام في كتابه (الخصائص) إلى جانب الاحتفاظ بمدلول الكلمة على "اللهجة" أيضا, بدليل قوله في أول الكتاب:" أما حدّ اللغة, فهي أصوات يعبّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم."(10) فهذا التعريف بلا شكّ لا يختصُّ باللهجة وحدها, بل يشمل اللغة بالمعنى الاصطلاحي مثلما يشمل اللهجة في الوقت ذاته. ويبدو أنّ الكلمة شاعت في القرنين الرابع والخامس, وتداولها اللغويون والبلاغيون. فابن سنان الخفاجيّ في كتابه (سر الفصاحة) يعرّف اللغة قائلاً: " اللغة هي ما يتواضع القوم عليه من الكلام"(11). وذلك" أنهم ذهبوا إلى أنَّ أصل اللغة لا بدّ فيه من المُواضعة. قالوا: وذلك كأنْ يجتمع منهم حكيمان, أو ثلاثة فصاعداً, فاحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء والمعلومات, فوضعوا لكلّ واحد سمة, أو لفظاً إذا ذكر عُرفَ به ما مُسمّاه, ليمتاز من غيره, وليغني بذكْرهِ عن إحضاره".

وهذا التعريف ينطوي في واقع الأمر على دلالاتٍ في غاية الأهمية, فالخفاجي يسلم بصحة الرأي القائل بأن اللغة ضرب من التوافق والاصطلاح وليست توقيفا, ولا نوعا من الإلهام, أو الوَحْي. ويُسلم كذلك بسلامة القول بأنَّ الكلمات تقوم مقام الأشياء التي تنم عليها في غيابها, فنحن إذاً ندرك بواسطة اللغة العالم من حولنا حتى وإنْ كنا لا نراه, فمن خلال الكلمات نستطيع أن نسترجع الأشياء التي هي غير حاضرة, ولا ماثلة أمام الأعين. وبرأيه لولا الكلمات لما كنا نستطيع أن نفرق بين الشيء والشيء, مما يشبهُه, أو يختلفُ عنه. ويضيف ابن خلدون إلى ما سبق تأكيده أنّ الكلام فعلٌ "لسانيٌ" ناشئٌ عن قصد بإفادة, ولا بد أن تصير هذه اللغة "ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان, وهو في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتها."(12)

وهذا التعريف يتضمَّنُ حقائق عدة عن اللغة, في مقدمتها أنها وسيلة توصيل, وفعل لساني, قصدي, الدلالة فيه والمعنى خاضعان للاصطلاح, والتوافق الجمْعي(13).

وممّن تركوا لنا في مؤلفاتهم تعريفاً للغة ابن الحاجب الذي يلخص حدّ اللغة بالقول هي كل لفظ وضع لمعنى. وقال الأسنوي في شرحه "منهاج الأصول": هي الألفاظ الموضوعة للمعاني. هذان التعريفان المتشابهان أوردهما السيوطي(910هـ)في كتابه المزهر(41).ودقق الفقيه الشافعي الملقب بالهراسي, واسمه أبو الحسن علي بن محمد (توفي 405هـ) فيما تقدم من تعريفات, فأوضح قائلا: " اللغة هي الكلام, والكلام إنما هو حرفٌ وصوت, فإن تركه المتكلم سدىً غفلا امتد وطال, وإن قطعه تقطع. فقطعوه وجزءوه على حركات أعضاء الإنسان التي يخرج منها الصوت." ثم يضيف الهراسي:" وركّبوا من هذه الأصوات التي هي تسعة وعشرون صوتاً الكلم الذي منه الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي, هذا هو الأصْل في التركيب, وما زادَ على ذلك يُستثقلُ, ولم يضعوا كلمة أصلية زائدة على خمسة أحرف إلا بطريق الزيادة والإلحاق لحاجةٍ, وكان الأصلُ أنْ يكون بإزاء كل معنىً لفظٌ واحدٌ يدلُّ عليه غير أنه لا

يُمْكن ذلك, لأن هذه الكلمات متناهية, والمُسميات لا متناهية, فجعلوا عبارة واحدة لمسميات عدَّة."(15)

وهذا التعريفُ- بلا ريْب -يتجاوز تحديد اللغة إلى الكلام عنْ طبيعتها, فهي أصوات, ونطق, وتنظيم, وتعبير يحتاج إلى ألفاظ مشتركة, لكون المعاني التي في النفوس لا حدود لها, والأصوات محدودة, وكذا الألفاظ. وفي رأيْ اللغوي المعاصر تمّام حسان لا مندوحة لنا من الاعتراف بأنّ اللغة عمل كأيّ عمل آخر يقوم به الإنسان, مستعملا يدَه, وسلوكٌ له معايير وضوابط, وبما أنَّ الكلام عمل وسلوك, فاللغة هي أداة هذا العمل, وقواعدها هي قواعدُ هذا السلوك.والكلام والكتابة وجهان لقطعة النقد الواحدة, واللغة هي التي نجد وصفها في كتب اللغة, والمعاجم, وكتب الصرف, والنحو.والكلامُ يجوزُ أنْ يكون عملا فرديا: لكنّ اللغة لا يمكن إلا أن تكون اجتماعية, وهذا تعريفٌ لا يختلف كثيراً عن تعريف أنيس فريحة في كتابه الموسوم بعنوان" نظرياتُ اللغة"(16). والواقع أن هذا إلى وصف طبيعة اللغة أقرب منه إلى التعريف, فهو يصف اللغة بالاجتماعية, والكلام بالفردي, ويصفُ اللغة بالخضوع لضوابط هي النظام النحوي والصوتي والصرفي والدلالي. وذلك تفصيلٌ سوف نرجع إليه عند الحديث عن طبيعة اللغة, وهل هي اجتماعية أم فردية, والفارق بينها وبين الكلام من هذه الزاوية.

وقد جارى الكرميّ من سبقوا في تعريفهم للغة باعتبارها رموزاً صوتية أو كتابية تلفظ وتسمع وتقرأ بغرض الإعراب عن رغبة المتكلم, والكاتب, وإفهام المخاطب بشيء عن تلك الرغبة. والإنسان دون الحيوان هو الذي له لغة على هذه الدرجة من التجريد والتعقيد.(17) وهذه الرموز الصوتية والمكتوبة اخترعها الناس للدلالة على الأشياء وهذه الدلالة" توافقية, فقبل استعمال الرموز لتبليغ المراد سبق توافقٌ بين الناس على مدلول كلِّ رمز, والصلة بين الرمز الصوتي أو الكتابي موضوع شائك, ومجالُ البحْث فيه واحدٌ من مجالات علم اللغة, وهو علم الدلالة, أو علمُ مَعْرفة المعاني (SEMANTICS (18.

الغربيون واللغة

وثمة تعريفات واسعة للغة لا تقتصرُ على الصورة المألوفة التي تتجلى في الكلام, وإنما تضمّ إلى ذلك أشكالا من التواصل كالإشارات, والإيماءات, وتعبيرات الوجه(لغة الجسد) والأيدي, والرموز من أيِّ نوع, مثل: إشارات المرور, والأسهم, وحتى الصور والرسوم, وكذلك أصوات قرع الطبول في أدغال إفريقيا, وإطلاق الدخان بطريقة معينة بين الهنود الحمر الأمريكيين.ُجلُّ هذه الأشكال المعبرة تلقى اهتمام العالِم الذي يُعنى بكل رمز له معنى مفيد بصرف النظر عن أصله ودلالته.. ولكنَّ اللغوي لا يُلقي إليها ببال إلا بدرجة محدودة(19). وهذا ليسَ تعريفاً للغة بقدر ما هو تعريفٌ للسان, وتفريق بينه وبين اللغة المعينة التي نعنيها حين نشير إلى العربية, أو الإنجليزية, أو الفرنسية. فاللسانُ ظاهرة أكثر شمولا من اللغة, واللغة المُعيَّنة هي التي نتناولها هاهنا بالتعريف والتوصيف. و اللسانُ موضوع علم آخر هو السميولوجيا SEMIOLOGY أو علم الإشارة, في حين أنَّ العلم الذي يبحث في اللغات هو العلم المعروف باسم علم اللغة أو .LINGUISTICS

وإذا نحنُ تجاوزنا تعريف أرسطو الفجّ للغة, وتأكيده أنها المرآة الصادقة للعقل الإنساني, وجدنا من الأوائل الذين حاولوا وضع حدٍّ وظيفي للغة اللغوي الألماني هامبولدت HUMBOLDT الذي يؤكّد أنَّ اللغة جهازٌ عضوي, وشرط لازمٌ للفكر: "فعملية الكلام تنحصر- لديه - في منح الفكر المادة التي يعتمد عليها, فاستعمال الأصوات المقطعة في نقل الفكر يزيل عنها الإبهام, ويترك عوضًا عن ذلك أثرا ثابتا إذ يقوم العقل أو الذهن بجمع المعاني

جمعا من الأصوات المتعاقبة. وهذا يعني أنّ هامبولدت يخالف أرسطو في تعريفه السابق، جاعلا من اللغة جهازا ينتج الفكر، ويصوغه، ويقدّمه للآخرين، وليست مرآة صادقة للعقل مثلما يؤكد أرسطو؛ لأنّ المرآة لا دوْرَ لها سوى الانعكاس(20).

وهذا التعريفُ - في واقع الأمر - لا يختلفُ عن تعريف فرانز بوب BOPP الألماني الذي يؤكّد أن اللغة جسم عضويٌّ حيّ، وما دام حياً فهو ينمو ويكبر، ويعرض له ما يعرض للكائن الحي. وقد تكرّر هذا التعريف لدى لغوي ألماني آخر هو شيليخر SCHLEICHER الذي ينفي ما يذهب إليه بعضهم من أنّ اللغة ظاهرة اجتماعية، إذ هي في نظره جهاز عضوي طبيعي، والأوْلى من الاهتمام بما يسمى فقه اللغة، الاهتمامُ بما نطلق عليه اليوم علوم الحنجرة.(21) وأما عالم اللغة الأمريكي وتني WHITNEY فيوضّح في كتاب له عن حياة اللغة ونموّها كون اللغة وسيلة تبليغ، وتخاطبٍ، بين الناس، والألفاظ كالأدواتِ التي تستخدم في صياغة التبليغ. ولهذه الأدوات طابَعُها الفيزيائي (الصوْت) والفسيولوجي (النطق) والنفسي(السلوك) فضلا عنْ الأنثروبولوجي(العادات والتقاليد والأعراف).(22) ولسوسير SAUSSURE تعريف للغة يركز فيه على طبيعتها من حيث أنها شكلٌ لا جوهر، وهو التعريف نفسه الذي يتكرّر لدى العالم اللغوي الدنماركي هيلمسليف (23).

وأما سابير SAPIR فقد عرَّف اللغة بالقول " هي طريقة بشرية وغير غريزية لنقل الأفكار والأحاسيس والرغبات برموز يتمّ إنتاجها طوعا"(24) ولكن هذا التعريف لا يقرّ بصحته كثيرون، فتمثيل اللغة والكلام لا يقتصر على ما ذكره، فالذي يحدّد مضمون الكلام هو السياق الاجتماعي الذي يحدث فيه التخاطب، والكلامُ يُسْتخدم لتدوين الحقائق العلمية والتاريخية، والاجتماعية، وتوثيق العقود، ومن الرموز التي يستطيع الإنسان استعمالها في نقل الأفكار، والأحاسيس، ما لا يندرج في إطار اللغة، فالإشارات الصوتية التي تصدر عن الطفل الجائع مثلا، أو عن الأخرس، تنقل لنا شعوراً أو مطلبا، وهي ليست من الكلام في شيء(25).

ويعرّف بلوك وتريجر اللغة في كتابهما: الموجز في التحليل اللغوي OUTLINE OF LINGUISTICS ANALYSIS بقولهما:"هي منظومة من الرموز الصوتية الاصطلاحية التي يمكن بوساطتها لمجموعة من الناس في مجتمع مُعيّن التعاون" (26) وليس بعيداً من هذا التعريف ما يذهب إليه هول HALL في كتاب له بعنوان: " مقالة عن اللغة" AN ESSAY ON LANGUAGE مؤكداً أنّ اللغة نمط سُلوكيٌّ جماعيٌّ يقوم بنو البشر بوساطته بالاتصال والتفاعل فيما بينهم برموز شفوية سمعية اصطلاحية يستخدمونها بحكْم العادة."(27) فاللغة - على وفق ما سبق - رموزٌ صوتية عشوائية يستخدمُها الناس في التواصل، والقول بأنها صوتية يحصرُ هذا التعريف بالكلام المنطوق، مستبعداً الرموز الناشئة عن الإشارة باليد مثلا، ولكن الرموز الصوتية يمكن تمثيلها كتابة، فالتواصلُ يجري بالكلام الملفوظ، والمكتوب، على حدٍّ سواء، بيد أنَّ الملفوظ أكثر تمثيلا لطبيعة اللغة من الكلام المكتوب لكونه أوفى منه بالغرض.

لقد أدّى التطوّر الجذريُّ الذي شمل الدراسات اللغوية في ظلِّ التقدم المعرفي والتقني إلى تعديلات كبيرة في موقف اللسانيين المحدثين من تعريف اللغة. فها هو سيفن بنكر BENCHER يعرّف اللغة تعريفا جديدا يتضمن إشارة إلى الجهاز العصبي المتحكم في النشاط الحيوي للإنسان، مؤكداً أن اللغة شيءٌ نتعلمه مثلما نتعلم الإحساس بالزمن، فهي قطعة من التكوين البيولوجي لأدمغتنا تتطور وتنمو بنمو الطفل عفواً من غير جَهْد، وهي تنقل، دونما إحساس بقواعدها، جلَّ ما يريد المتكلم نقله من معانٍ.

ولهذا لا نستغرب وصفها بالمقدرة السيكولوجية والأداة العقلية, والنظام العصبي, والوحدة الحاسوبية, غير أنّني أميل لاستعمال المصطلح النفسي الجذاب (غريزة) INSTINCT فالناسُ يتعلّمون كيف يتكلمون بالطريقة التي تتعلم بها العنكبوت كيف تنسج شباك بيتها, والنحلة كيف تهتدي إلى مواقع الأزهار, وكيف تمتصّ الرحيق(28). بمعنى أنّ الكلام بوساطة اللغة فطري في الإنسان, فكلٌّ طفل -باستثناء حالات القصور العقلي والذهني والخلْقي - قادرٌ على اكتساب اللسان, أو اكتساب عدد من الألسُن. فالطفل المولود من أبوين صينيّين إذا نشأ في فرنسا - مثلا - يكتسبُ اللغة الفرنسية على الوجه الأكمل, وهذا ينسحب على الطفل المولود من أبوين فرنسيين إذا نشأ وربّي في الصين. ومما يؤكّد أن الاستعداد لاكتساب اللغة استعدادٌ فطري أنّ ذلك لا يتم بصورة جيدة إلا في مراحل عمرية محددة ومبكرة, فالأطفال الذين يتجاوزون عمرًا معيناً إذ تم نقلهم إلى بيئة لغوية أخرى فلن يستطيعوا اكتساب تلك اللغة بيسر مثلما هي الحال فيما إذا كانوا قد اندمجوا فيها في سنٍّ أبكر. وثمة دليلٌ على صحة هذه الفرضية, وهو تجربة إيتار JEAN ITAR الذي تبنى طفلا عمره 11 أو 12 عاما عثر عليه في غابة لا كون LA CAUNE , فقد بذل جهدا كبيرا لتعليمه الكلام لكنه لم ينجح.(29)

لقد أضافت الجمعية اللغوية الأميركية إلى هذه التعريفات ما يُعرف بمحددات النظام اللغوي. فاستعمال اللغة وتغيُّرها واكتسابُها يخضع لعواملَ بيولوجية وإدراكية ونفسية وبيئية. فهي, علاوة على أنها رموزٌ صوتية, ذاتُ نظام تركيبي وصرفي ونحوي يُشترط الالتزام به التزاما شديداً لتوصيل المادة من المتكلم للسامع المتلقي, أو من الكاتب للقارئ. والدلالة هي المُحدِّدُ الناتجُ عن تفاعل ذلك كله, ويجمع تلك المحددات إطارٌ واحد هو التداول. وقد يجري تعزيزُ جلّ هذه المحدّدات للنظام اللغوي بقرائن أخرى غير لفظية, من تلك القرائن تعبير الوجه وإشارة اليدين, والبشاشة المصاحبة للخطاب, ذلك كله يُعزِّز الاتصال ويؤدي إلى نجاحه(30).والواقع أننا كلما مضينا قدما نحو التعريف وجدنا أنفسنا نقترب أكثر من التوصيف.

فبعض الباحثين لا يفرّق بين الأمرين, فجون جوزيف يعرّف اللغة من زاويتين, أولاهما: الوظيفية, وهي (التواصل) وثانيتهما التمثيل, أي: علاقتها بجلّ ما هو غير لغوي.

فتلقين أحدنا للآخر تحقيقٌ للوظيفة الأولى, وتسمية الأشياء بأسماء معينة يجوز أن يكون تلقيناً إذا قام به البالغ تجاه الطفل الذي يحاول اكتساب اللغة الأم, أما معرفة الطفل لاحقا بأسماء الأشياء, أو بكلمة أدق, بمعاني الألفاظ, والتفريق بين أحدها والآخر, أو اللفظة والأخرى, فهو ما يسمى بالتمثيل الذهني, الذي هو اتحاد الصوت بالمعنى, أو الدالّ بالمدلول, فالكرسي مثلا مختلف عن القلم, والقلم مختلف عن الكأس, وفقا لاختلاف الأسماء التي أصبحت جزءاً من ذخيرة هذا المتكلم اللغوية. ولكنْ عندما تشير الأم إلى النار محذرة الطفل من ملامستها قائلة له "نار" فذلك هو التواصل.

لقد نبّه على هذه الوظيفة كلٌّ من أفلاطون, وأرسطو, وبقيت هذه الفكرة عن اللغة قيد التداول في تعريفات الفلاسفة, بمن فيهم الفيلسوف الألماني فيتجنشتاين WITTGENSTIN (1889- 1959) الذي حاول دراسة وظائف اللغة ليؤكد, في نهاية المطاف, أنّ من الصعب, إن لم يكن من المستحيل, الفصلَ بين الوظيفة التواصلية للغة ووظيفة التمثيل. وسوف نعود للكلام على هذه المسألة في فصل لاحق نخصِّصه للبحث في التواصل وفي وظائف اللغة المختلفة(31).

وترى كرستين تمبل CHRISTINE TEMPLE أنّ التواصل في ذاته خبرة إيجابية لدى كثير من الناس, بدليل أننا نرى الأصدقاء والجيران يتصلون

بعضهم ببعض للتحدث أحيانا بلا هدف, ويميلون للتجمّع في حلقاتٍ لتجاذب أطراف الحديث, مما يحيل اللغة والكلام في كثير من الأحيان إلى واقع يسهم في تشكيل حياتنا اليومية بجوانبها المختلفة المتعددة(32).

ولا ينكر جون جوزيف ما للغة من قدرة على التعبير, فهذه وظيفة ثالثة, إلا أنّ مزيدا من الفلاسفة أنكروا أنْ يكون التعبيرُ عن المشاعر الانفعالات والأحاسيس من وظائف اللغة, وزعموا أنّ هذه الإحساسات التي تجيشُ بها النفس, وتضطرب بها الأفئدة: تحْت- لغوية, فالإنسان البدائي, والطفلُ الذي لم يكتسب الكلام بعدُ, والحيوان الأعجم, يعبّرون عن العواطف والمشاعر بأصوات غيْر- لغوية, وبإشارات, ولهذا يعدُّ القولُ بأن اللغة أداة تعبّر عن مثل تلك الانفعالات, قولاً يحط ّمن شأنها, وبما أنّ التوصيل والتمثيل وظيفتان عقلانيتان للغة, وبما أن التعبير عن الانفعالات غيْرُ عقلاني, فإنّ الزعم بأن اللغة تعَبّر عنها قولٌ يساوي بينها وبين الأصوات والإشارات غير اللغوية(33).

ولهذا يفضّلُ كثيرون تناول هذه الوظيفة في مجال آخر هو (الاسْتاطيقا) أي: علم الجمال, أو علم النفس, أو النقد الأدبي.

ولا ينفي شومسكي CHOMSKY ما ذكر من أنّ اللغة ملَكَة ٌفطرية, وذلك شيءٌ يلتقي فيه مع كثير ممن ذكرنا في هذا الفصل, إلا أنه يضيف شيئا جديدا لما قيل لا يخلو من دلالة على موقفه الخاص من طبيعة اللغة, وهو موقف ينفرد به دون غيره, فملكة اللغة تنتج قواعد نحوية محدودة العدد, وهذه القواعد RULES تولِّد أو تنتج جملا ذات خصائص تركيبية شكلية ودلالية غير متناهية العدد, وهي مَلَكة تشترك مع ملكات العقل الأخرى, وبذلك يستطيع الشخص الذي يتمتع بكفاية في لغةٍ من اللغات, هي لغته الأم, أنْ يمضي إلى ما لا نهاية في استخدام هذه اللغة على النحو الذي يحقق به مقاصده, ومراده.(34)

والحق أنّ ما يَذهبُ إليه شومسكي في التعريف السابق يشيرُ إلى صفة مركوزة في طبيعة اللغة, وهي الإنتاجية PRODUCTIVITY, أو الإبداعية, التي تعْني أنَّ تسعة وعشرين صوتا, هي الأصوات الهجائية في اللغة, يركّب منها ما لا يتناهي من الكلمات, وكذلك القواعد النحوية التي يمكن حصرها عددياً في بضع قواعد, نستطيع أنْ نؤلف طبقا لها, وجرْياً لى نهجها, عدداً غير متناهٍ من الجمل والتراكيب, والطفلُ حينٍ يكتسب لغته الأم يستعمل تلك القواعد في تأليف جمل جديدة ليست على نسق ما سمعه من قبل, وكذلك يستطيع أن يفهم ما يقال له من جمل على الرغم من أنه لم يسمعها قبل ذلك. وهذا التعريفُ ذ في الواقع ذ لا يهتمّ بالرموز العشوائية ولا بالتوصيل والتواصل, وهلْ اللغة تعبّر أو لا تعبر عن الانفعالات, وإنما يهتمُّ بالكشف عن المزية التي تتمتع بها اللغات الطبيعية, وهي صفة الإنتاجية, التي ألحّ عليها علماء اللغة المحدثون إلحاحاً شديداً(35). فقد نوّه أندريه مارتينيه الفرنسي في تعريفه لها على الطابع الإبداعي للغة منبها على ما وهمه كثيرون من أن الصلة بين المعاني والأصوات صلة عشوائية (اعتباطية) ففي رأيه أن في اللغة أوضاعا يكون فيها الصوت هو المعنى مثلما نلحظ في النغمة الدالة على الاستفهام مثلا, أو على التعجب, أو على التأكيد, والطلب, والدهشة, أو التعبير عن الشعور بالصدمة حيال خبر معين. ففي مثل هذه الأوضاع يتّحدُ النطق بالمعنى, وغالبا ما تسمّى هذه الوحدة فوق مقطعية. وهو لا ينكر حقيقة أن اللغة ذات طابع ثنائي يمثله المعنى والصوت, فهي - أي الأصوات- أداة توصيل تحلل من خلالها التجربة الإنسانية بأشكال متعددة داخل كل جماعة لغوية إلى وحدات تملك مضمونا دلالياً وتعبيراً صوتيا(مونيم) MONEMES ويركب هذا الأخير من وحدات صوتية متمايزة (الفونيمات) PHONEMES التي توجد

أساسا بأعداد محدودة في اللغات (36).

ومنْ يُطلْ النظر فيما تقدم من تعريفات للغة يكتشف أنّ التعريف في ذاته لا يبتعد كثيرا عن توصيف اللغة, والتنبيه على ما تتسم به طبيعتها من خصائص ذاتية, سواء على صعيد الاستعمال, أو على صعيد ماهية الأشياء التي تتكون منها اللغة. فاللغويون - وكل منهم يمثل تياراً أو مدرسة في علم اللغة- يركزون ويلحون على أن اللغة رموز وأصوات وعلاقة هذه الأصوات فيما عدا استثناءات قليلة جدا بما تدل عليه علاقة توافقية أو عشوائية, واستعمال هذه الأصوات يخضع لشروط مستمدة من النظام اللغوي الذي هو نظام ذو بعد تصريفي وآخر نحوي وثالث دلالي ورابع تداولي أو سياقي فضلا عن البعد الصوتي الذي هو الأصل الذي تنبع منه تلك الأبعاد .

فاعتباطية الدليل تزيدُ من مرونة اللغة متيحة للمتكلم استعمال اللفظة الواحدة لأكثر من معنى, وييسرُ على اللغة اكتساب ألفاظ جديدة(37). وهذه العشوائية لا تقتصر في الواقع على الدوال (الألفاظ) بل تشمل أيضا بعض قواعد النحو; فالكثير من التراكيب النحوية المشتركة في اللغات الإنسانية هي ذ في رأي تشومسكي - من النوع العشوائي(38). ومما يزيد من مرونة اللغة ما تتصف به الإشارة اللغوية من ثنائية يقصد بها أن الكلمة الواحدة تستعمل في مدلولين على الرغم من أنها الكلمة ذاتها, فكلمة (جلّ) في العربية تعنى صغر وتعني عظم مع أنها كلمة واحدة تتصف بالخصائص الصوتية نفسها, وكذلك كلمة (جوْن) تعني الأبيض وتعني الأسود, وكلمة BIT بالإنجليزية وBET مع أنهما تنطقان نطقا واحدا إلا أن لكلٍّ منهما معنى مختلفا عن معنى الأخرى ولكلمة SIT بالإنجليزية أكثر من معنى(39).

وثمة شيء آخر يقال عن ثنائية الدليل اللغوي أو الإشارة, وهو أن هذه الإشارة تتألف من أجزاء صوتية صغرى, ومع ذلك فلكي تؤدي وظيفتها الدلالية في الكلام يمتنع النظر إليها مجزأة. فالإشارة (من) في العربية تتألف من ثلاثة أصوات, وتؤدي وظيفة الجارّ, وتكون اسما موصولا للعاقل, وتكون اسم استفهام, واسم شرط, وفي كل الأحوال المذكورة لا معنى لأي من الميم أو النون منفصلين; بدليل أننا لو غيرنا الترتيب فجعلنا النون أولا والميم ثانيا لاستخرجنا كلمة جديدة هي (نم) التي لها معنى آخر لا صلة له بالسابق. يضاف إلى ما سبق أن الوحدة اللغوية تتصف بالتبايُن ففي كل كلمتين متشابهتين في الجرس أو في الكتابة ثمة شيء يميزهما بعضهما عن بعض سواء في الصوت أو في الاستعمال; فكلمتا (جد) بكسر الجيم و(جد) بالفتح تعني كل منهما شيئا مختلفاً عن الآخر, وكذلك كلمة وَتر وِتر.ونقول ضرب الشرطي اللص, وضرب أخماسا بأسداس, وضرب مثلا, وضرب في الأرض ملتمسا رزقا, وفي كل كان لضرب معنى مختلف عن معناها في المواضع الأخرى. وهذه المزية لا توجد في أي نظام للاتصال إلا في اللغة الطبيعية; فاللغات المصطنعة الأخرى مثل: لغة الصم والبكم, أو لغة السبرانتو أو لغة البيزك أو الفورتران, أو أيّ نظام يستخدم في التواصل, لا تتصف بمثل هذه الخصائص التي تتيح للإنسان أن يتحدث عن لغته بلغته ذاتها. ولما كانت للغة مثل هذه المزية, وهي تيسير الاتصال بين مستعملي الكلام تيسيرا كبيرا, فقد وجب أن ينصب الحديث على طبيعة اللغة من حيث هي أداة تواصلية, والتركيز على اتجاهات المدارس اللغوية في هذا السياق. وهذا هو موضوع بحث آخر.

ناقد أردني

الهوامش:

1–الآية 26

2–الآية 3 من سورة (المؤمنون)

3–الآية 55

4– الفرزدق: ديوان الفرزدق، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، –1987 611/2

5 –الآية 4 من سورة (إبراهيم)

6 –ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ، ص 404

7 – للمزيد انظر: التهامي الهاشمي: توطئة لدراسة علم اللغة، التعريفات، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط3 6891ص 13–04

8 – سيبويه، أبو بشر عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام هرون، عالم الكتب، بيروت، ط1، بلا تاريخ، 122/1 وانظر: عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص –16.13

9 –انظر= حاييم رابين: اللهجات العربية الغربية القديمة، ترجمة عبد الرحمن أيوب، جامعة الكويت، الكويت، ط1، 1986 ص –30 31.

10 –ابن جني(أبو الفتح عثمان 392ه): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، نسخة مصورة بالأوفست، ط1، القاهرة، 1951، ج1 ص 33وانظر ط2، دار الهدى، بيروت، ص 33 وانظر ابن منظور المصري 771ه : اللسان، مادة لغو. وهذا التعريف يطابقه تماما تعريف دوتشي DOUCHET الفرنسي صاحب المقالة (اللغة) في الموسوعة الفرنسية(ج 9) وفيها يعرّف اللغة بالقول: "تعبير الأمم عن أفكارها عن طريق الصوت " انظر صالح الكشو: مدخل في اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1985 ص–68.67

11 –ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953 ص

12 –عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1961 ص 1065.

13 –ميشال زكريا: بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992 ص 63–64

14 –السيوطي، جلال الدين: المزهر في علوم اللغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، دار الفكر، بيروت، بلا تاريخ 1/ 8 .

15 –المزهر 1/ 36 وانظر= الهاشمي التهامي: توطئة لدراسة علم اللغة، ص 36–04

1–6 تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 ص 32 وانظر: أنيس فريحة، نظريات اللغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ص 13 وانظر أيضا: محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، بلا تاريخ ص81–91

17– حسن الكرمي: اللغة نشأتها وتطورها، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002 ص 7

18–اللغة نشأتها وتطورها، ص 18 .

19– ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1983 ص35 وهذا ما يؤكده جون لاينز في كتابه علم اللغة الذي ترجم منه المزيني فصلين ضمنهما كتابه التحيز اللغوي، وصدر في الرياض، 2004 انظر ص 223–234

20–ت وطئة لدراسة علم اللغة، ص 45

21–السابق ص –59.45

22–السابق ص–72.71

23–السابق ص 83

24– شحدة الفارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، ط2، 2003 ص12 وانظر= ميشال زكريا، بحوث ألسنية عربية، مرجع سابق ص 67.

25 ا–لسابق وانظر حمزة المزيني: التحيز اللغوي، كتاب الرياض، الرياض، ط1، 4002 ص 532 وانظر ص 223 و 234.

26 –السابق ص 31 وانظر حمزة المزيني: السابق ص 226.

27 –السابق ص 31 والمزيني : السابق ص 237 .

28 –شحدة الفارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة ص 16.

29 –روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

30 –مقدمة في اللغويات المعاصرة، ص –16 19.

31– جون جوزيف: اللغة والهوية، ترجمة عبد النور الخراقي، المجلس الوطني للآداب والفنون، الكويت– سلسلة عالم المعرفة، ط1، 2007، ص 36 –37.

32– كرستين تمبل: المخ البشري، ترجمة عواطف أحمد، المجلس الوطني للآداب والفنون، الكويت، ط1، 2002، ص 83.

33–.اللغة والهوية، ص73

34 –شومسكي، نعوم: تأملاتٌ في اللغة، ترجمة مرتضى جواد باقر، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1 1990 ص 41.

35 –انظر= حمزة المزيني: التحيز اللغوي، مرجع سابق ص 34–362

36 –أندريه مارتينيه: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، ط1 ص26 وانظر= ميشال زكريا: بحوث ألسنية عربية، مرجع سابق، ص 86 وللمزيد انظر = عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، مرجع سابق ص 29–30 .

37 –حمزة المزيني: التحيز اللغوي، مرجع سابق ص 259.

38 –السابق، ص259 .

39 –السابق ص –262.261

اللغة والإعلام واعتبارات إنتاج المعرفة

❖ د. عبدالله أبو هيف

استندت عمليات إنتاج المعرفة في المؤسسات الإعلامية إلى الاعتبارات اللغوية وتمثلاتها في المناهج المعرفية، وسبل الاتصال، والخصوصيات اللغوية والثقافية، والتواصل مع مدارات تنمية المعرفة، ولا سيما العناية بالموروث اللغوي، والمصطلحية، والترجمة والتعريب، بالإضافة إلى مستويات التشكل اللغوي في مناهجه الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية ضمن تطوراتها الاتصالية من الشفاهية والكتابة والمعاجم والنشر إلى تقانات وسائل الاتصال الحديثة والنشر الإلكتروني.

١- تمهيد:

اقترنت مكانة المؤسسات الإعلامية في إنتاج المعرفة بمراعاة الاعتبارات اللغوية، ومن نافل القول إن المؤسسات الإعلامية ذات تأثير فعال على تطور الثقافة والعلم والتقانة والاقتصاد والحياة الاجتماعية والوعي الاجتماعي والسلوك البشري برمته على(أن اللغة تساعد وسائل الاتصال الجماهيري في خدمة قضية التقارب البشري، فهي تمنح الوسائل إمكانية القيام بمختلف الوظائف الاجتماعية، معرفية كانت، أو إيديولوجية، أو حتى مالية، وغيرها من تلك الوظائف(1))، وتنامى هذا التأثير على تطور اللغة وانتشارها بتفعيل الفهم الوظيفي للمعرفة العلمية اللغوية إزاء تنمية المعرفة بعامة، لأن اللغة عنصر رئيس في وسائل الاتصال وعلومها في الوقت نفسه، وثمة إقرار بأن إنتاج المعرفة يستند إلى عملية تضافرها مع المستوى اللغوي لدى إعادة إنتاج المعرفة في وسائل الاتصال بعامة والمؤسسات الإعلامية بخاصة، إذ تتميز اللغة العربية ببلاغيتها وإبلاغيتها في وسائل الاتصال والإعلام.

وتوزع مفهوم اللغة الاتصالي إلى مجموعة أولى تعنى بالاتصال اللفظي مكتوباً أو ملفوظاً أو مرسوماً على حاسة الإبصار مثل الملصقات واللوحات، ومجموعة ثانية تعتمد على اللغة غير اللفظية، وقوامها لغة الإشارة مما يستخدمه الإنسان في الاتصال بغيره، ولغة الحركة أو الأفعال عند استخدام الإنسان لأجزاء

جسمه لينقل إلى الآخرين ما يريده من معان أو أحاسيس، ولغة الأشياء مما يستخدمه المرسل للتعبير عن معان أو أحاسيس يريد نقلها إلى المستقبل، كارتداء زي معين أو وضع أشياء ومكونات مادية في المكان أو استخدام توقيت معين لأداء شيء معين، ويتعاضد هذا الاتصال اللفظي مع أنواع الاتصال الأخرى كالاتصال الشخصي والاتصال الجماهيري، و(في الحملات الإعلامية، يكون استخدام الاتصال الجماهيري بالتأكيد أكثر فاعلية من الاتصال الشخصي، بينما يتفوق الاتصال الشخصي في حالة نقل الأفكار المستحدثة، أو في التعامل مع الجمهور مباشرة .(2))غير أن مفهوم اللغة في بعدها الاتصالي والإعلامي شامل للمجموعتين في مقاربة بلاغيتها وإبلاغيتها، لأن الاتصال اللفظي عن الاتصال غير اللفظي، ما دامت عمليات الاتصال لغوية بالأساس، ومؤثرة في السلوك الإنساني ومعطياته الفكرية والنفسية والأخلاقية..الخ من جهة، وفي تحليل النص أو الخطاب من جهة أخرى، وجوهر ذلك هو اللغة في التواصل البشري وإنتاج المعرفة معاً.

اعتمد تحليل النص الأدبي عند العلاميين (السيميائيين) على البنية السطحية والبنية العميقة، وتعاضد ذلك مع اللسانيات التي تراعي في منهجياتها الاعتبارات اللغوية طلباً للتواصل مع المتلقي، عند احتساب وظيفية اللغة وفاعليتها في الاتصال بعامة والإعلام بخاصة، وأولها كون اللغة نظاماً من العلامات التي تعبر عن الأفكار حسب فرديناند دوسوسير لأن اللغة هي حامل المفهوم أو التصور الذهني، وميّز النقاد اللغويون بين المصورة، الحامل المادي للعلامة وتقابل الدال عند سوسير، والمفسرة، العلامة الجديدة التي(تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة الأولى في الذهن، وقد تكون المفسرة معنى من المعاني الإيحائية الحاملة لبعض الدلالات العاطفية اللصيقة بالعلامة الأولى، أو ترجمة من لغة إلى أخرى، أو سلوكاً تثيره العلامة عند المتلقي .(3))وآل تحليل النص أو الخطاب في المؤسسات الإعلامية إلى تحليل الممارسة الاجتماعية في الملفوظيات، وأولها الاستدلالات الفلسفية والمنطقية في التفاعل الاجتماعي ومنظوراته الذاتية العامة والخاصة.

تقوم المنهجيات اللسانية، على إمكانات النحو والنظم والكلمات ـ المفاتيح وتحليل الانحراف أو الانزياح والاختيار والإحصاء، وتطرح العديد من الاعتبارات اللغوية في بعدها الاتصالي والإعلامي، مثل تقدير العناصر الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، والأشكال الدلالية في علاقات اتساقها وتركيبها كالسياق والتضام.. الخ، ومفارقة قواعد الجملة إلى مستويات أعمق، ومعدلات الوحدات اللغوية المختلفة.. الخ، وثمة اعتبار لغوي هام تفرضه الحتمية اللغوية على أن للغة دوراً ما في عملية التفكير أو المعرفة، لأنها(أداة في الصياغة وليس الإطار أو المرجع الذي على ضوئه يصاغ الفكر.(4)

ولا نغفل عن التحام الحتمية اللغوية بمجمل اعتبارات اللغة، أنموذجاً أو مفاهيم أو نظريات عند تحديد هذه المنهجية أو تلك في إنتاج المعرفة من فيوض التفسير والتأويل وسبل الاتصال في المؤسسة الإعلامية إلى الوظيفية في رؤاها التنظيرية والتطبيقية، وفي طبائع الجمهور المتلقي وصياغات استقباله لهذه الاعتبارات التي أسهمت في تعزيز مكانة اللغة عند تخليق الوعي، فاللغة العربية(في حركيتها الموحية، لا تميز لساننا فحسب، بل تسهم بفاعلية أولية في تحديد طريقة وجودنا في الحياة، وطريقة منهجنا للمعرفة وطريقة تشكيلنا للوعي.(5)

إنّ عراقة اللغة العربية وثراء كينونتها وتعدد مستوياتها التركيبية تستلزم رسوخ منهجياتها وتأصيلها، لأنها تتلبس الخصوصيات الثقافية التي تبتعث في منهجياتها الإناسية والتاريخية والإثنية،

ورموزها وعلاماتها وبناها وظواهرها ومكونات نصها أو خطابها.

احتل الاعتبار اللغوي المتصل بالتجنيس أهمية كبيرة في تحديد اللغة الاتصالية والإعلامية كالتمييز بين نص إعلامي ونص شعري أو قصصي.. الخ، والنص الإعلامي ذاته يتعالق مع خصائص التجنيس الأخرى فيما يخص التوصيف والوظيفية والتعليمية وسواها، ولا يقتصر النص الإعلامي على الكتابة أو الإلقاء، فهناك المحادثة أو الحوارية والإعلان والتصريح، ويحتوي التوصيف على عناصر النصّ أو الخطاب كالمعلومات والتحليل والاستقراء والاستنباط والقياس والمناقشة والتمثيل..الخ، وتتحكم هذه العناصر بالنتائج المتوخاة في الاتصال عبر المؤسسات الإعلامية، وتستغرق الوظيفية في استدلالية النص أو الخطاب، في التقاطعات مع السياقات الاجتماعية والنفسية والإناسية وممارساتها الخاصة والعامة. وتؤثر التعليمية في التنشئة التربوية والتكوين الذاتي إزاء التطور الاجتماعي. ويكمل البعد الاتصالي والإعلامي مراعاة خصوصية الاشتراك في وسيلة التواصل، أي يستعمل المتخاطبان اللغة نفسها ويفهمانها استماعاً وحديثاً وقراءة كتابة(٦).

وهناك اعتبار لغوي شديد الأهمية هو مكانة اللغة العربية في إقامة مجتمع المعرفة في البلدان العربية، كما يشير تقرير التنمية الإنسانية العربية لعام ٢٠٠٢، ولا نغفل عن طبيعة مجتمع المعرفة في أساسه التقني والمعلوماتي الذي تتجه فيه المعرفة إلى الرقمية وعناصرها العديدة كالحوسبة والأقمار الصناعية، والرقمنة من إشارات ورموز وبيانات وصور وأصوات وأسرار..إلخ. ويتبدى هذا الاعتبار اللغوي في تفعيل مقام اللغة العربية في تأسيس نموذج معرفي عربي عام أصيل منفتح ومستنير، ويعتمد على توجه رئيس، ضمن التوجهات الأخرى، ومفاده النهوض باللغة العربية من خلال إطلاق نشاط بحثي ومعلوماتي جاد، يعمل على تعريب المصطلحات العلمية ونحت ما يمكن اشتقاقه دون تقعر، ووضع معاجم وظيفية متخصصة، وأخرى لرصد المفردات المشتركة بين المحكيات والفصحى، بالإضافة إلى(استحضار إضاءات التراث المعرفي العربي، وإدماجها في لحمة النموذج المعرفي العربي بشكل يتجاوز التفاخر الأجوف إلى التمثل المتأصل لأسباب ازدهار المعرفة العربية في العقول والبنى المؤسسية العربية.(7)

لا نقلل أهمية اعتبار التفكير اللغوي الدلالي في البعد الاتصالي والإعلامي، وهو اعتبار ناظم للجهود البلاغية ضمن عمليات الإبلاغية فيما تمنحه المباحث الدلالية ومباحث اللغويين الدلالية ومعاجم الموضوعات ودلالات النظم وعلم المعاني والمجاز والفكر الأصولي الدلالي، على "أن الوجه القائل بأن الدلالة والمعنى مباحثهما متداخلة، يقترب من الصواب، ذلك أن الدلالة هي دراسة المعنى.(8)

إن العناية بالتشكل التداولي ذات أهمية كبرى في القياس، بين الدلالي والاتصالي، وهذا كله نافع في ضبط المصداقية، واستقراء المنطق، وبناء المفاهيم، ونشدان المعرفة وإنتاجها.

ولا نغفل أيضاً اعتبار اللغة قوام النصوص والمعبّر الرئيس عن الهوية، وقد نُظر إلى المبدعين العرب الذين يكتبون بلغات أجنبية أنهم مزدوجو الهوية، وتساءل إدوار الخراط على سبيل المثال عن الكتّاب الكبار من مصر أمثال البيرقصيري وأحمد راسم وجويس منصور وإدمون جابيس الذين كتبوا بالفرنسية: هل كتبوا أدباً عربياً أم يظل ما كتبوا أدباً فرانكوفونياً، أي أنه ـ في نهاية التحليل ـ أدب فرنسي؟.(9)

حين نتأمل تجارب الكتابة العربية بلغات أجنبية مثل الأدباء المغاربة باللغة الفرنسية أو الأدباء المشارقة باللغة الإنجليزية، نلاحظ أولاً قطيعتهم مع اللغة العربية والتراث، الموغل في القدم، بينما لجأ العدد القليل منهم إلى

الكتابة بالتوازي، عندما يعيدون كتابة أعمالهم بالعربية، ليس على سبيل الترجمة وحدها، مثل الروائي الموريتاني موسى ولد ابنو الذي كتب روايات بالفرنسية، ثم أعاد كتابتها بالعربية. وهناك ملاحظة ثانية عن وظيفية اللغة وفاعليتها في التداولية الدالّة عن المعاني والرؤى والأفكار.

تفصح الاعتبارات اللغوية في حال مراعاتها عن تمكين وسائل الاتصال والإعلام من استهداف البلاغية والإبلاغية في محتوى الرسالة الإعلامية عند إنتاج المعرفة.

وأشير إلى أمور شديدة التأثير على اللغة والإعلام وإنتاج المعرفة، وأذكر منها:

أ - ضرورة وعي خصائص اللغة العربية في العصر الحديث، لئلا تغلب عليها مفهومات اللسانيات الحديثة على سبيل الترجمة أو التعريب بالدرجة الأولى، ولئلا تضعف اللغة العربية في القراءة والاستيعاب والتعبير والأداء، ولقد أحسن علماء اللغة العربية في تصويب عمليات الارتقاء اللغوي، وأكد الدكتور محمود السيد منهم على تمثل الأهداف المرسومة، وتوفير البيئة النقية الصافية لاكتساب اللغة، وإجراء التدريبات الكافية للتراكيب والأنماط اللغوية، وتطوير أساليب تعليم اللغة وتعلمها باستخدام التقنيات، وتكوين الخبرات المتكاملة في أثناء تعليم اللغة وتعلمها على وجه الخصوص »١٠«.

ب - تصدرت المصطلحات اللغوية المتصلة باللسانيين العرب المغاربة قضايا اللغة العربية بعامة، حتى أنهم حكموا على التفكير اللساني في الحضارة العربية بمعطيات التعريب والترجمة تقليلاً من العناية بعناصر التمثيل الثقافي وتجلياتها اللغوية، ومنها شغل عبد السلام المسدي في أكثر من كتاب، فيما يخص التشريع الوصفي، والمحاكاة الطبيعية، ونظرية النشوء والتناسل، والمواضعة، وتوليد المواضعات، والكلام والمكان، والكلام والزمن، والكلام وفاعله، والكلام والاضطرار، والكلام والشمول، وهوية الكلام ... إلخ »١١«.

ج - ارتباط اللغة العربية الحدية بعلم اللسانيات الحديث، بينما الأنسب والأفضل هو وعي النظرية اللغوية العربية الحديثة ضمن النظام اللغوي العربي من أصوله وجذوره وعراقته إلى مراحل تشكلاته وتكوناته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والمعجمية ٠ وعندما نمعن في أوضاع اللغة العربية الحديثة، نلاحظ مدى التغريب في التعامل مع القضايا اللغوية العربية الحديثة مما يستدعي التأصيل إلى جانب التحديث ٠

أعالج في هذا البحث مسائل اللغة والإعلام وإنتاج المعرفة، وأبرزها المناهج المعرفية وصلتها باللغة العربية ومداها الاتصالي والإعلامي، ومراعاة اعتبارات اللغة العربية لدى استيعاب المعرفة وتأصيلها، والمؤسسات الإعلامية واللغة واشتراطاتها٠

2 - المناهج المعرفية وصلتها باللغة العربية ومداها الاتصالي والإعلامي:

تعددت مناهج البحث ي اللغة مع تطور اللسانيات الحديثة وانفتاحها على المناهج الحداثية والجديدة مثل استقراء المعرفة أو إنتاجها أو إعادة إنتاجها لإضاءة مصداقية النص أو الخطاب، فثمة استرسال في التراكمية الترادفية أو التآلفية مع أعمال أخرى، مثلما تستغرق الحوارية في إشكاليات مختلفة كالشرية والبيئية أو الجدلية أو التخييلية أو التسجيلية، وقد عني المشتغلون بالمناهج المعرفية بمحتواها العلمي والنظري والنقدي والبحثي على أنها السبيل إلى العلوم ونقدها، واختلف مدلول المعرفة من لغة إلى أخرى(١٢) بالنظر إلى التجربة العلمية وفلسفتها والعلوم الإنسانية والأساسية وميادينها وطرائقها في تنمية المعرفة، وتتضاعف إشكالية المناهج المعرفية باللغة كلما أوغل البحث في تقصي آليات انعكاس فكر ما على لغة ما، إذ لا يمكن الفصل بين الفكر العربي ولغته على سبيل المثال، لأن الفكر لا ينفصم عن لغته، واللغة هي السبيل

الأقرب لإظهار عناصر التمثيل الثقافي في كل معرفة بتجلياتها الفكرية والأدبية الفنية من الأعراف والتقاليد والطقوس إلى الديانات والعقائد والأفكار، وكانت اللغة، وما زالت، مادة التشكل المعرفي، وقد أفعمت اللغة العربية في التراث العربي القديم والحديث المناهج المعرفية بالرؤى الحضارية والفكرية، استناداً إلى ثراء اللغة العربية في تعضيد المحتوى المعرفي بالانتقال إلى الأبنية الاستعارية العديدة التي توسع الأمداء الاتصالية والإعلامية، وترتهن هذه الأمداء بالخصائص اللغوية للخطاب المعرفي. وثمة دراسات كثيرة عن علاقة اللسان بالمجتمع واتصالها بالخطاب مما يستدعي تحديد مكانة اللغة في المعالجة المعرفية لإنتاج الخطاب وفهمه والكشف عن سمات التصرف وعلامات السلوك بصدد العلاقات الموجودة بين الخطاب وتغيير الاعتقادات والاتجاهات والآراء، و(بهذا الاعتبار، فإن النظرية اللسانية للخطاب لا يقصد بها إغناء اللسانيات فحسب، بل يقصد بها قاعدة أساسية لدراسة الخطاب في فروع معرفية أخرى، مما يعجل إلى أقصى مدى، بدمج الخطاب، على تلك الصفة، في الدراسة العامة للغة والتواصل.(13)

لقد ترسخت عمليات دراسة النص أو الخطاب بلغته وقواعده اللسانية في سبل الاتصال بعامة والمؤسسات الإعلامية بخاصة بالنظر إلى علاقة اللسان بالمجتمع وبالأنسنة وبعلم النفس والأسلوبية، لأن هذه العلاقات تدعم عمليات إنتاج المعرفة، وتضبط إلى حد كبير تشابكات الدلالية مع التداولية في توزيعية النص أو الخطاب من جهة، وفي سيرورة فاعليته الحوارية والفكرية من جهة أخرى.

وتستند الخصائص اللغوية للخطاب إلى الإجابة عن أسئلة اللغة في التواصل، أولها تقريب المعرفة اللغوية من عمليات الاشتغال الإعلامي، وثانيها حدود تطبيق النظريات اللغوية المعاصرة على منهجيات المعرفة اللغوية، وثالثها وعي الأنواع اللغوية التي تشكل اللغة العربية الحديثة باستدراك إشكاليات الكتابة اللسانية التمهيدية ولسانيات العربية التراثية ولسانيات العربية المعاصرة وفق معايير الموضوع والمنهج والغاية، وأكد العالم اللغوي مصطفى غلفان(أن اللساني العربي قد يزاوج بين كتابتين لسانيتين أو أكثر تقتربان أو تبتعدان في الموضوع والمنهج والغاية. فقد نجد اللساني الواحد كتابة لسانية تمهيدية وأخرى تندرج في إطار لسانيات التراث(14))، فثمة استلزام لمراعاة النظريات اللغوية وأنساقها التعليمية وطرائق تبسيطها لتيسير أمور التلقي: قراءة واستماعاً ومشاهدة، ناهيك عن المشاركة الاتصالية حين يتكلم المتلقي في إطار البرامج الإعلامية، ولا تقتصر اللغة الإعلامية على التلقين، بل تتداخل البرامج الإعلامية مع البرمجيات والحوارات التي تفّعل أدوار المؤسسات الإعلامية.

إن البرامج الإعلامية متقاربة مع التأثيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بعامة، ومع التأثيرات الشخصية والحزبية والتنظيمية لأوضاع الأفراد والجماعات فيما يُسمى منظمات المجتمع المدني أو المؤسسات الأهلية أو غير الرسمية التي تثار في أهدافها قضايا كثيرة مثل مشكلات الشباب أو المرأة أو الشفافية أو الحرية أو البيئة..إلخ، وتتشابك سبل سيرورتها أو معوقاتها مع لسانيات الاتصال والإعلام في مجالاتها الاستهلاكية أو السلبية أو السرية أو الأمية، وتتلاقى البرامج الإعلامية مع أغراض إنتاج المعرفة كلما ابتعدت عن التسييس المباشر، بحسن استعمال اللغة في المؤسسات الإعلامية.

أما البرمجيات في التراسل الحاسوبي والأتمتة فتحتاج إلى الضبط اللغوي في التشفير والتصويت والترسيم والافتراضية وغيره، وإدغامها في الحوارية من داخل التقانات الاتصالية الحديثة التي تطورت كثيراً عن

التقليدية.

وأشار منظّرون إعلاميون أمثال عبد اللطيف دبيان العوفي وعادل سراج مرداد إلى ضرورة مشروع توسيع هذه التقانات الاتصالية الحديثة، وفي مقدمتها تحديث تقانات شبكة الهواتف وتأمين خدمات الاتصالات الريفية وتوسيع شبكة الألياف البصرية بنظامها الرقمي، وشبكة المايكرويف الرقمي، وشبكات المحطات الأرضية للأقمار الصناعية الخاصة بالاستخدامات المحلية والإقليمية والدولية، وتأسيس نظام تشغيل آلي متكامل يربط مكوناته بشكبة معلومات وفق أحدث التقانات المعلوماتية الحديثة، وتأسيس مراكز تدريب متكاملة مع الشركة الأمريكية، وسيظل هذا النظام قائماً حتى نهاية التوسيع"(٥١)، ويلاحظ أن غالبية المنظرين الإعلاميين لا يهتمون باللغة في الإعلام وبرمجياته حسب مكانة هذه اللغة وفواعلها وتفعيلاتها الاتصالية والتداولية، وتتفاقم نتائجها السلبية على الحوارية وتنوعاتها في لسانيات الاتصال.

تتحلى اللغة الإعلامية بخصوصيات متعددة أبرزها:

٢-١- الأداء:

سرعان ما تفيض اللغة في تشكلاتها الـ: مادرا لغوية " الميتالغوية " إ- يبتعد الأداء اللغوي كثيراً عن سطح المعنى إلى عمقه من خلال التجويف النصي الذي يفيد وضوح التواصل مع معنى المعنى لدى التمكن من التحليل النصي القائم على تقانات ما وراء النص، وتتحكم اللغة ـ كما في دراسة حسن يوسفي عن شعرية(الميتا مسرح)واشتغالها في النص المسرحي ـ ببنية هذه التقانات وتثمير خطابها مثل المحاكاة الساخرة والوظائف النقدية والتنظيرية والتأويلية والإيديولوجية والأشكال الماورائية الصراعية والباروكية والغروتسيكية والواقعية في تقاطعها مع المفارقة والتخييل الواقعي والمبنى الاستعاري والملحمية والسخرية والدعابية (وقوامها التهكم والمرارة).

ولا يخفى أن الماورائية تستند إلى خطاب للفعل وعلامات المبنى في الكلام الشفاهي أو المكتوب، وقوامه الرئيس الوظيفية اللغوية وصوغ التبئير في المجازية أو الاستعارة أو الترميز..لخ، ثم تمضي، الماورائية إلى الأداء المرتجل بخصائصه اللغوية الكثيرة بما يجعل من النص الأدبي مرآة حياتية مختلفة ضمن معطيات التركيب اللغوي الماورائي، على أن الظاهرة الماورائية برمتها(يرتهن وجودها بالمظهر اللغوي، وبالتالي بالنص المسرحي وليس بالعرض.(16))

اعتمدت الخصائص اللغوية للأداء في الماورائية على دقة الاستدلالات في سياقاتها المختلفة عند الاتصال في المؤسسات الإعلامية، وأبرزها وظيفية الفعلية في أنساق الأداء التي توازي بناها المرجعية التاريخية والواقعية، وهذه الوظيفية العنصر الفاعل في المنظور النصي أو الخطابي عند تفحص التبئير لإبراز وجهات النظر أو المقاصد أو الأغراض.

إن خصوصيات الماورائية في الأداء اللغوي والتعرف إليها وتحليلها من شأنها أن تفيد كثيراً في التنمية المعرفية كلما عُني بوظيفية الماورائية في التواصل، ولاسيما الميتالسانية، ويعتمد ذلك على استراتيجيات النصّ أو الخطاب في الشفاهية أو الكتابية أو المعلوماتية داخل المؤسسات الإعلامية وسبل اتصالها، وأساسها لغة الموضوع في إنتاج المعرفة. و(يعد هذا الفهم للوظيفة الميتالسانية (الماورائية) امتداداً للمبحث اللغوي الذي مازج بين لغة الموضوع OBJECT-LANGUAGE وهي اللغة الخاضعة للبحث والدراسة، والميتالغةMETALANGUAGE ، وهي اللغة العليا التي تضع لغة الموضوع موضع البحث والدراسة (17).

إن الأداء اللغوي، كما هو واضح، في مستوياته الظاهرة والماورائية، يصعّد الاستدلالية من تعقيد التشابكات اللغوية إلى صدور المعنى وما وراء المعنى عند فهم اللغة وتمثلاتها.

٢-٢- التخييل:

دخل الخيال في السياقات الفلسفية والنفسية والثقافية وتجلياتها العلمية والأدبية والفنية، ليصبح التخييل أمشاجاً معرفية تكشف التحليلات البلاغية والنقدية والفكرية باللغة الاتصالية والإعلامية كشفاً عن أبعاد التخييل في الإدراك والذاكرة والوهم والإشراق والعرفان الصوفي، وهو ما يظهره التحليل اللغوي في العمق حتى صار الخيال الإبداعي ابن اللغة، فالعبارة الصوفية وتراكيبها هي التي تضيء مدى التخييل في النصوص الصوفية، وتتوزع معاني الخيال عند رتشاردز إلى ستة مستويات، وهي:

١- توليد صور واضحة وخاصة الصور المرئية، وهذا أكثر المعاني شيوعاً وأقلها أهمية.

٢- استخدام لغة المجاز.

٣- تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولا سيما حالاتهم العاطفية، وهذا الضرب من الخيال ضروري لتحقيق عملية التوصيل.

٤- الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة.

٥- الخيال بالمعنى العلمي وهو عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة.

٦- القدرة التركيبية التي تنكشف في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة(١٨).

اتسع التخييل باستعمال السحر والعجائب والغرائب في الموروث واستمرار حضوره أو استحضاره، وتآلف مع الرؤى التاريخية والإثنية والإناسية والاجتماعية والواقعية، وبلغ حدّه الأقصى في الأخيولة "الفنظزة" التي تشكل فضاء خاصاً، وبلغ التخييل الرومانسي أجواءه الغامضة عندما أمعنت اللغة الاتصالية والإعلامية في توهان البصيرة بعيداً عن معطيات الواقع والتجربة البشرية، من منطلق أن الخيال الإبداعي مرتبط أشد الارتباط بالبصيرة الخاصة النافذة في نسق غير مرئي يقع وراء المرئيات (19).

تعزز اللغة فضاءات التخييل أو الأخيولة في مدى افتراق البصر عن البصيرة، أو غنى التعبير اللغوي، أو التمايز بين الغموض والإبهام، أو تحديد الفروق بين الواقعي والرومانسي والسوريالي..إلخ.

وينجم الغموض عن التباعد بين هذا النسق غير المرئي والسياقات الثقافية والاجتماعية بالرموز والإحالات والإشارات في اللغة الاتصالية والإعلامية، بينما يشوه الإبهام الاستدلالات، ويضعف عمليات إنتاج المعرفة عند الاستغراق في التخييل أو الأخيولة دون العناية الكافية باللغة وتقاناتها الاتصالية في المؤسسات الإعلامية.

٢-٣- الطول والقصر:

تتحدد خصوصيات اللغة الإعلامية بالطول والقصر كتابة وسماعاً ونطقاً في مقاربة المناهج المعرفية وتنمية المعرفة ضمن قواعد التشكيل والإملاء والصرف والإيقاع والنحو التي تتحكم بمدى تحقق الاتصال في المادة الإعلامية.

وتستدعي مزايا الطول والقصر النظر في الميل إلى القصر والوضوح والإيقاعية ومهارة البساطة والموازنة بين البلاغية والإبلاغية والتقليل من الاسترسال اللغوي غير الوظيفي.

يعتمد إنتاج المعرفة في المؤسسات الإعلامية على دقة الاعتبارات اللغوية، كما أشرنا، وينبغي الاهتمام المطلق بوظيفية الطول والقصر عند وضع مراعاة مكونات الموضوع أو المعرفة في النص أو الخطاب، وأبرزها الإسناد والمحمولية والسياقات والملفوظية والماورائية، إذ لا فائدة من الاسترسال أو الإيجاز دون وظيفته الاتصالية.

وقد لجأ الإعلاميون إلى تثمير هذه المزايا استعانة بتقانات اتصالية لغوية، مثل غلبة التعليقات والشهادات والآراء والبثّ المباشر والمشاركة العامة وتعدد المشاركين والاستفادة من النصوص المكتوبة واللوحات والملصقات، والحواريات.. الخ.

إن دقة الطول والقصر اللغوي هي

الأكثر فعالية في التواصل اللغوي لدى إنتاج المعرفة، أو الرموز أو الأرقام ضمن صوغ الإرسالية أو الرسالة الحاملة للموضوع، وهناك العديد من المرسلين أفراداً أو جماعات أو منابر وقنوات اتصالية ممن يعمدون الإطالة، والمهم هو وظيفية اللغة وعمليتها ومصداقيتها.

٢-٤- المكتوب والشفاهي:

ربطت وظيفية اللغة في المؤسسات الإعلامية عند إنتاج المعرفة بين الظاهر والكامن في النصّ أو الخطاب، وعنيت بالانتقال من المعنى إلى معنى المعنى في أشكال الاتصال.

وتفيد العلاقة بين المكتوب والشفاهي بخاصة في ضبط الخصوصيات الثقافية لدى تقدير مكانة اللغة في المضمر أو المعلن من الملفوظية، ومما تضمره اللغة عناصر التمثيل الثقافي الغارقة في البنى الاستعارية من المثل الشعبي والمعتقدات الدينية والتقاليد الاجتماعية إلى بلاغية الخطاب التي توغل في التعقيد والغموض غالباً.

ويفيد(الشفاهي)في ثراء محتوى الرسالة الإعلامية لوفرة المنطوق والمتداول في التراث الثقافي غير المادي في مناطق الوطن لعربي، وهي صروح ثقافة شعبية تتبدى في الأغاني والموسيقى والرقص وعناصر الاحتفاليات الكثيرة دينياً واجتماعياً وإنسانياً.. الخ، وقد أعيد الإنتاج المعرفي لهذا التراث غير المادي في وسائل الاتصال والإعلام: الصحافة والإذاعة المسموعة والمرئية والمسرح والسينما وغيرها. ويعالج المشتغلون بهذا التراث البعد الاتصالي والإعلامي للغة.

وإذا أمعنا النظر في مؤثرات الشفاهية على الاتصالية، نذكر نماذج عن الأمثال الشعبية أو الأغاني أو الاحتفالية التي تصير إلى مكون رئيس للنص أو الخطاب غالباً عند إعادتها أو استعادتها.

اعتمدت النظرية الشفاهية على شفاهية اللغة وشفافيتها، وأثار سعد الصويان في كتابه(الشعر النبطي وعلاقته العروضية بالشعر العربي القديمNABATI POETRY: THE ORAL POETRY OF ARABIA((1985 بالإنجليزيةBERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1985) المدى العميق لانتظام الأعراف والتقاليد بالتعبيرات اللغوية الشفهية التي قام عليها التقليد الشعري العربي كلية (٢٠). وأظهر البحث العام في الشفاهية والكتابية أن وسائل الإعلام تتحول إلى الداخل من خلال اللغة في مقابل التواصل الإنساني، و"قد أخذت الدراسات الحديثة عن التحول من الشفاهية إلى الكتابية وتوابعها، أي الطباعة والتنسيق الإلكتروني للتعبير اللفظي، توضح على نحو متزايد بعض السبل التي اعتمد فيها هذا التطور على الكتابة (21).

ابتعثت الشفاهية أو الكتابية في المؤسسات الإعلامية الشفافية التي تربط بين الأصالة والتحديث عند النظر في النص أو الخطاب وسياقاتها فيما بين اللغة الموروثة والتداولية.

٢-٥- الثنائيات اللغوية:

تتعدد الثنائيات اللغوية مثل العاميات والفصحى، العربية واللغات الفئوية، العربية واللغات الأجنبية، العربية وقاموسها العام، العربية وقاموس مؤلفها النصي الخاص.. الخ، وغالباً ما يتعرض الناشئة واليافعون إلى صعوبات اللغة الإعلامية في هذه الثنائيات التي تلقي بظلالها الكثيفة والثقيلة على اللغة العربية مؤشراً للهوية والمعاني الحضارية. وتفتقر اللغة لمقومات الاتصال عند تجاهل قابليات استيعاب العربية للغات الأخرى، وثمة بحوث طويلة في تاريخ اللغة العربية عن الغريب واللحن والاختراق اللغوي.. الخ.

من المفيد أن تدغم الثنائيات في رفد اللغة العربية، لا المضي في الافتراق عنها، وأشير إلى قيام لغة عربية مشتركة بين هذه الثنائيات الفصحى والعاميات، وبعض اللغات الفئوية مثل الأمازيغية والعربية للتواصل بينهما،

غير أن هذا الاشتراك متعذر مع اللغات الأجنبية وبعض اللغات الفئوية الأخرى المنسوبة للفئات المعربة، وسميت هذه المحاولات المشتركة بتفصيح الثنائيات مع اللهجات العامية، نظراً للتقارب الواضح بينها، وليس مناسباً القول(بعدم وجود لغة عربية مشتركة في مقابل اللهجات (اللغات)، بدليل أن العرب جميعهم، برأي قائله ـ كانوا يفهمون القرآن الكريم، وهو أفصح نص في العربية شكلاً ومضموناً، وكانوا يفهمون الشعر وهو بلغة راقية، كما أن رواة اللغة أخذوا من كلّ الفصحاء وعلى رأسهم سكان البوادي، وهم أقل ثقافة في كل أمة (22).

ولا مجال هنا لمناقشة هذه الآراء، غير أن دراسات كثيرة عن تحقق هذه اللغة العربية المشتركة بين اللهجات العربية والأمازيغية والفصحى. وقد نشرت مؤلفات عديدة ي هذا المجال، وأبرزها شغل علي فهمي خشيم الذين يربط هذه اللهجات بالعربية الفصحى، وجوهر هذا الشغل هو رسوخ الاتصال التاريخي والإناسي والإثني عند الأقوام والفئات العربية. أما الحديث عن ثنائيات العربية واللغات الأجنبية فيستلزم جهوداً قومية بتعزيز استراتيجية إعلامية وثقافية تنفتح على حوار الحضارات والثقافات برؤية إنسانية نافية للتعصب من جهة، وللتبعية من جهة أخرى.

وتؤيد ذلك الثنائيات الداخلية مثل العربية وقاموسها العام والعربية وقاموس مؤلفها النصي الخاص، لأنها تقوم على إدراك هذه الخصوصيات وتوظيفها في التنمية المعرفية، أي أن لكلّ مؤلف قاموسه اللغوي الخاص، مفكراً أو مبدعاً في جنس أدبي ما، وأذكر نماذجها، على سبيل المثال، عند المفكر محمد عابد الجابري أو الروائي نجيب محفوظ أو الشاعر بدوي الجبل أو القاص زكريا تامر أو المسرحي الفريد فرج وغيرهم، واللغة عند هذا المؤلف أو ذاك مرهونة باستعمالها الاتصالي في النصّ أو الخطاب، والملفوظية تتميز باستدلاليتها لدى استخدامها معنوياً حسب خصوصيات لغة هذا المؤلف أو ذاك.

وهناك قضية أخرى هي استعمال الثنائيات اللغوية مثل الفرنسية أو الأمازيغية في دول المغرب العربي، والإنجليزية أو إحدى اللهجات المحلية في دول المشرق العربي، إذ تتكاثر المفردات والجمل في التركيب اللغوي والمبنى الاتصالي عند إنتاج المعرفة، ويلجأ هذا المؤلف أو ذاك إلى الثنائيات اللغوية لتفعيل التواصلية والتأثير على الجمهور في هدف محدد غالباً.

٢-٦- قواعد الاستصحاب:

أفادت قواعد الاستصحاب في الربط بين اللغة وتقعيدها وتسنينها وتشفيرها عند إنتاج المعرفة ضمن عمليات التلقي والتفسير والتأويل عند الاستماع إلى النص أو الخطاب أو قراءتهما، على أن التقعيد والتسنين والتشفير نافع في سيرورة الاتصال.

وتتحكم قواعد الاستصحاب وإدراكها طلباً للوعي باللغة الإعلامية عند الانتقال من أصل الوضع حرفاً وكلمة وجملة إلى أصل القاعدة أو العدول عن الأصل أو الرد إلى الأصل أو التأويل مما يتطلب إدراك هذه القواعد، نحو الاشتغال على فائدتها في قراءة النص، وقد أوجز العالم اللغوي تمام حسان هذه القواعد فيما يأتي:

١- إن القواعد أضيق من كلام العرب ففي الكلام ما لم تنص القواعد على ضبطه.

٢- قد يختلف ظاهر الكلام مع مطالب القاعدة، ولكنه يمكن التوفيق بينهما بالتأويل.

٣- إن التأويل قد يحتمل وجهاً واحداً، وقد يحتمل وجوهاً متعددة.

٤- قلما يشتمل المأثور على ما يستعصي على التأويل.

٥- إذا خالف بعض الحديث القاعدة فلا ينبغي أن يكون ذلك داعياً إلى ترك الاستشهاد به جملة، لأن هذا البعض صحيح مع التوجيه والتأويل(٢٣).

يفيد الأخذ بقواعد الاستصحاب

كثيراً في تمييز حدود البلاغية والإبلاغية وتقاطعاتهما في بلوغ المعنى والفروق الدلالية من صيغة لأخرى.، مثلما تسهم في تعزيز خصائص الأجناس الأدبية إزء أصولها وقواعدها وعلاماتها الدالة على المعنى، وما وراء المعنى في الاتصال، لأن هذه الخصائص، مثل العلاقات بين الشعر والنثر من جهة، وبين القصّ والروي والسرد والدرامية من جهة ثانية، وبين الإيقاع الداخلي والخارجي من جهة ثالثة..إلخ، ومنهجيته إزاء إشكاليات التلاقي بين الأصول والقواعد والممارسة في النص أو الخطاب.

٣- مراعاة اعتبارات اللغة العربية لدى استيعاب المعرفة وتأصيلها:

تتصدر المنهجيات اللغوية اعتبارات اللغة العربية لدى استيعاب المعرفة وتأصيلها، من الصوتيات وتشكلاتها إلى الصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية، وتعمّقت هذه المنهجيات في لسانيات الاتصال مثل التوليدية والتحويلية والتوزيعية والنفسانية والرمزية المنطقية والرياضية والمعلوماتية، إذا أدخلت التجريدية والافتراضية لتدقيق الاتصال اللغوي وتعضيد المنطق المنهجي في استيعاب رؤى المعرفة الحداثية وما بعدها وتأصيلها مع خصوصيات الثقافة العربية، وتثار هذه الاعتبارات في مجالات اللغة الإعلامية بالنظر إلى ارتباط اللغة بالمنجز العلمي العربي، وأشير إلى نجاح التربية والتعليم في سورية باللغة العربية، في مجالات العلوم كلّها (الطب والهندسة والرياضيات والعلوم المختلفة..إلخ)، مما يؤكد غنى العربية وتطورها وتطويرها للمنهجيات المعرفية وتواصلها مع متلقيها ودارسيها ومدرسيها، وأشيد بنجاح المؤسسات الإعلامية العربية في الكويت والإمارات والسعودية ومصر، على سبيل المثال، في تخصيص قنوات إذاعية وتلفزيونية ومنابر إعلامية للثقافة العربية ومداراتها العلمية والمعرفية، وعنايتها المناسبة باللغة العربية الفصحى استناداً إلى عمليات التحديث اللغوي بالتأصيل من جهة، وتنسيق التعريب من جهة أخرى، وهذا كله شديد النفع في دعم الاتصال وأصالة المعرفة، ولا تفترق هذه العمليات عن المنهجيات اللغوية وقواعدها، وثمة توكيد(أن اللغة الإعلامية حريصة على احترام القواعد النحوية والصرفية بقدر ما هي حريصة على توخي أسلوب الوضوح والبساطة في إلقاء الخبر، أو انعدام مفعوله الإعلامي، إذ لا يعقل أن تقبل خبراً تشعبت لغته، واستحقت مفرداته البحث والتنقيب في المعاجم عن مدلولاتها (24).

لقد تطورت العربية المعاصرة في مجال الإعلام بصفة أعمق من تطورها في مجال العلوم، ودعا ذلك، برأي عبد العزيز عاشوري،(إلى الاستعمال الفعلي للغة في مجال الإعلام وعدم استعمالها على نحو كاف في مستوى العلوم. وإن روح الإصلاح والتغيير اللغوي أمر مهم في نظري، وألا يستند إلى مجرد مقاييس موجودة في لغات أجنبية على اعتبار التسليم بأنها مرجع مثالي ينبغي أن يقاس عليه.(25))

وأشارت الأبحاث المتصلة بقيمة اللغة العلمية إلى ضروب الفوائد التي أسفر عنها النقد اللغوي لدى استيعاب المعرفة وتأصيلها، ومنها حماية اللغة العربية وتهذيبها وتنميتها،(وجعلها أوفر مادة عن طريق قبول صيغ واستعمالات كان المنشئون يأنون بها، إما قياساً على ما في اللغة من نظائر لها، وإما مجاراة اللهجات النادرة، وإما اقتباساً من لغات أخرى (26).

إن اعتبارات اللغة العربية مرهونة أيضاً بالمعرفة بعامة وتأصيلها العلمي في الثقافة العربية ومدارات التربية والتكوين والتعليم والإعلام بالدرجة الأولى، مما يستدعي العناية بالمصطلحية، وبالترجمة والتعريب، وبتقانات وسائل الاتصال الحديثة والمعلوماتية، لضبط الاتصال بين اللغة العربية واللغات الأخرى، وما ينتج عنها من مواصفات اللغة العلمية ذاتها، وتتحدد اعتبارات التنمية اللغوية

النافعة في تنمية المعرفة في بعدها الاتصالي والإعلامي بالمجالات التالية:

٣-١- اللغة والمصطلح:

تزداد مشكلات المصطلح اللغوي العربي الحديث مع تعقد المنهجيات المعرفية واتساع الاعتمال بوضع المصطلح أو تعريفه أو توظيفه الاتصالي والإعلامي كلما تفاقمت المشكلات العلمية واحتياجاتها المصطلحية، (فالمصطلح الواحد له غير مفهوم واحد لغير ضرورة، والمفهوم الواحد له عدة مصطلحات لغير حاجة، وفي بعض مصطلحاتهم غموض ولبس أو مخالفة لطبيعة العربية وذوق العربي في بناء اللفظ (27).

ويمكن التغلب على المشكلات المصطلحية، بالاشتغال اللغوي وبعده الاتصالي والإعلامي وتسهيل الاتصال وتبادل المعلومات بين المختصين والتخلي عن العولمة أو القطرية والفئوية والتحزبية وغيرها، ومواجهة ضغوط الثنائيات اللغوية في رسم المصطلح، وعند(التمكن من العلوم الحديثة والتمكن من قواعد اللغة العربية وقوانينها وطرق التعبير فيها .(28))فقد رهن بعض العلماء قدرة اللغة العربية على استيعاب العلم وتنمية المعرفة بالاشتغال المصطلحي الذي يتعدد بتعدد العلوم، كما تتعدد داخل العلم الواحد إذا كانت له فروع قادرة على الاستقلال بنفسها، إذ(تؤلف المصطلحات جوهر اللغة العلمية. وهذا يعني أن استيعاب العلم مرتبط بنشوء اللغة العلمية بوساطة التدريس والتأليف. وغير خاف على أحد أن هذا العمل لغوي صرف (29).

إن حلّ إشكاليات المصطلحية في اللغة وطرائق ممارستها في المنهجيات اللغوية ينّمي إنتاج المعرفة وتأصيلها وتحديثها، ويفضي الاتفاق المصطلحي إلى تعميق المعرفة العلمية باستخدام اللغة الاتصالية والإعلامية ضمن خصوصيات المدارات المصطلحية من علم لآخر، ومن منهجية معرفية نقدية لأخرى، وأساسه مراعاة خصوصيات المصطلحية في العلم بعامة والمنهجية المعرفية لهذا العلم بخاصة، إذ تتطور المصطلحية مع تطور العلوم، وتزداد طرائق ابتداع المصطلحية بالقياس إلى الاتصال مع الجمهور، والى طبيعة الموضوعات والأطروحات في النصّ أو الخطاب.

٣-٢- الترجمة والتعريب:

تداخلت قضيتا الترجمة والتعريب، فالترجمة تعزز التواصل الحضاري والثقافي بين الشعوب، بينما تضيء قضية التعريب عمليات الوعي بالذات، وقد توخت الخطة القومية للترجمة إغناء الفكر العربي وإخصابه بروائع التراث العالمي وإرساء نهضة علمية بنقل العلوم المختلفة والتكنولوجية الحيدثة ونقل الدراسات العميقة في شتى فروع المعرفة لتعزيز البحث العلمي والمساعدة على تعريب التعليم وتعريف المواطن العربي بقضايا العصر ومشكلاته وتعريف العالم بنتاج الفكر العربي، قديمه وحديثه، وتطوير اللغة العربية لتصبح قادرة على التعبير عن متطلبات الثقافة الحديثة(٣٠)، وكان الدافع الرئيس إلى التعريب و الحفاظ على الذات القومية، كما تظهره تجاربه في الأقطار العربية المختلفة، أما أهم لوازمه فهو التعريب العناية الداخلية بالخصوصيات الثقافية في الجهد الإعلامي ـ اللغوي المشترك مثل منهجية التنسيق بين المعاجم والتعريب المتصل بأبحاث الألسنية وعلم الدلالة والنحو العربي وقضايا اللهجات والعلاقات بين الدين واللغة والأدب والقضايا الحضارية ومكانة اللغة العربية بين اللغات العالمية، وأوجز محمد المنجي الصيادي منجز التعريب من خلال النهوض باللغة العربية، ودعا إلى الاستفادة من إمكانات الاتصال والإعلام والإمكانات الآلية الراهنة والمقبلة في إكساب اللغة العربية خيارها الحضاري الراسخ،(إذ لا يمكن بحال مواجهة الأجنبي الذي يروم تعلم العربية

بصعوبات هذه اللغة دون التفكير في قضية العرب المهاجرين، والصورة التي بها يمكن تعريب أبنائهم حتى لا يبقوا غرباء عن لغتهم الأم (31).

واجه البعد الاتصالي والإعلامي للغة العربية إشكالات متعددة، وأهمها تقاطع الإشكال المعرفي والإشكال اللغوي، على أن أداة الإبداع العربي في العلوم والآداب والفنون هي اللغة العربية في تمثيلها وتمثلاتها. وقد نبّه عدد من المشتغلين بالترجمة إلى مخاطرها بين تسطيح الوعي واختزال المعرفة، كما هو الحال مع يحيى الرخاوي (أستاذ الطب النفسي في جامعة القاهرة) الذي رهن اللغة بالعلم والمعرفة، لئلا نغفل عن الفروق الجوهرية الثقافية والحضارية بين من يتكلم لغة وأخرى، لأنها مجرد فروق لغة فحسب، بل هي فروق تاريخ ودين وأهداف وأعراف مختلفة، ولا تتعلق المسألة بالتعصب القومي أو تسعف فرص الحوار الحضاري بين الشعوب، إلا بالتدابير السليمة للاتصال في المؤسسات الإعلامية، ثم وجد أن الانطلاقة من لغتنا العربية،(تركيباً له بنيته الخاصة، وليس ترجمة عاجزة عن الحركة المستقلة له من العوامل الأساسية التي قد تتيح لنا اختيار منهج آخر أكثر قدرة على سبر غور الحقيقة والإلمام بأبعاد المعرفة (32).

ما تزال إشكالية الترجمة والتعريب قائمة ما لم تعالج قضايا المصطلح في مجالاته الواسعة كالثقافة والتعليم والنشاط الفكري والتنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ويتلاقى التعريب مع أطروحات وضع المصطلح وتنسيقه وتوحيده عند العناية القصوى بالدلالة المصطلحية ووظائفها في إنتاج المعرفة.

وثمة مجالات أخرى تتطلب مراعاة اعتبارات اللغة العربية لدى استيعاب المعرفة وتأصيلها مما ينفع في تنمية المعرفة مثل اللغة والتراث العلمي واللغة والتراث الثقافي.. الخ.

٤- المؤسسات الإعلامية واللغة واشتراطاتهما:

بدأت المؤسسات الإعلامية بالمكتوب في الصحافة والدوريات المختلفة، ثم تطورت خلال القرن العشرين مع الشفاهي والترسيم والبث بالصوت والصورة، وبلغ التطور مداه الأقصى مع المعلوماتية، ولكل مؤسسة اشتراطاتها اللغوية في النصّ أو الخطاب، وقد ارتهنت اللغة الإعلامية حتى وقت قريب بواقع الطباعة من جهة، والمعاجم من جهة ثانية، وتقانات وسائل الإعلام الحديثة ولا سيما الإذاعة من جهة ثالثة، ثم اتسع نطاق هذه الوسائل بالنشر الإلكتروني وانتقال الاتصال من ثقافة الكلمة وثقافة الصورة إلى الثقافة الرقمية.

٤-١- الطباعة:

حملت الطباعة علامات الإعلام بالدرجة الأولى في الكتب والدوريات والنشرات والبيانات وسواها، ونُظر إلى الحرف العربي عاملاً تنويرياً ونهضوياً في إنتاج المعرفة، وروعيت الجوانب التقنية والجمالية والاستمرارية في عمل المؤسسات الإعلامية والثقافية والتربوية على حدّ سواء، ونادى اللغويون العرب قومية التوجه النصي والخطابي عند إنتاج المعرفة، وتجنب(الوقوع تحت تأثير شركة واحدة أجنبية في اصطناع ما نحتاج إليه حتى نقطع الطريق على التنافس بين الشركات ونتحكم في قضايا الثقافة العربية (33).

وقد استندت الطباعة إلى إمكانات النشر العادي حتى مطلع التسعينيات من القرن العشرين، وما تزال هذه الإمكانات هي الرئيسة في النشر في واقع الثقافة العربية، لأن النشر الإلكتروني محدود في الإعلام العربي حتى اليوم بعامة، أي أن النشر العادي بالطباعة في الصحف والمجلات والكتب والمنشورات والإعلانات والأدلة..إلخ هو المتسيد في المؤسسات الإعلامية، وهناك القليل القليل من المؤسسات الإعلامية والإلكترونية، واللافت للنظر هو استخدامها في المواقف السياسية باسم الحرية أو المعارضة أو الهجاء أو

التشائم دون التصريح بالقائلين غالباً، بينما مالت بعض المؤسسات الإعلامية إلى مدّ منابرها وقنواتها إلى المواقع الإلكترونية أو على(الانترنت .)أما الرأي في المستويات اللغوية الاتصالية، فإنها أكثر فقراً في إنتاج المعرفة أو استيعابها.

٤-٢- المعاجم:

تدور المعاجم حول الكلمة ايضاحاً وشرحاً لإجلاء المعنى المعجمي وما يتلوه من معنى اجتماعي أو دلالي، وتعنى المعاجم بتفصيلات الكلمة ومشتقاتها، وتراعي الهجاء أو التهجي للكلمة ونطقها وكتابتها الصوتية وحدودها الصرفية والنحوية وشرح معانيها الأفقية والتعاقبية وتشابكاتها مع الوظيفية الدلالية، ثم صارت المعاجم إلى النشر الإلكتروني وتواصلها مع المواقع على الانترنت، واذكر تجربة الكويت المتميزة في تحقيق معجم(تاج العروس من جواهر القاموس)منذ مطلع ستينيات القرن العشرين حتى نهاية القرن، وبلغ عددها أربعين مجلداً، واقترحت على المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن ينشر إلكترونياً، ليسير توزيعه والتعامل معه، ولبيت الدعوة، واستفاد المعنيون باللغة وبالمعرفة كثيراً من هذا الإنجاز الحضاري والعلمي المتطور.

وعندما نستحضر التفاصيل التاريخية في الاشتغال المعجمي نلاحظ أن المعاجم دعمت اللغة الإعلامية دعماً مطلقاً في إنتاج المعرفة، ولا سيما المعاجم العلمية في مجالات المعرفة والعلوم واختصاصاتها الدقيقة. وازدادت المعاجم العربية غنى بعنايتها الفائقة بالتعريفات اللغوية: الصوتية واللغوية والدلالية والدلالية المنطقية والدلالية الاسمية والتعريف بالترادف وبالمخالفة وبالإحالة، والتعريف التخصيصي، والتعريف بالسياق والتعريف التصويري، على الرغم من معضلات التعريف المتنامية ما لم تتضاعف جهود تطوير المعاجم العربية في مجالات المعرفية العلمية، و(توفير قدر من المعلومات التي ستشكل مدخلاً لمحاولة رسم الخطوط العاة لنظرية معجمية عربية يكون بمقتضاها بناء معاجم الطلاب اللغوية. (34)

ويكاد يتفق المعجميون العرب على أن اشتراطات المعجم العربي الإعلامية والاتصالية تتحقق(بجهود فريق عمل متخصص يعمل وفق مخطط مدروس ونظام محكم وتحت إدارة خبيرة. وتعمل على محاور متعددة على وفق نظام محكم دقيق متناسق متكافل الجوانب متكامل الشروط، وتحت إشراف منهجي سديد من قبل المؤسسات اللغوية القومية، وفي إطار تعاون وثيق مع الجامعات ومراكز ومعاهد البحوث العلمية والدوائر الثقافية والمؤسسات القومية والقطرية ذات الصلة، وتحت رعاية ودعم مادي ومعنوي من قبل صانعي القرار السياسي أيضاً (35).

إن المعاجم هي الأساس في دعم الاختصاصات العلمية وتأطيرها اللغوي وتواصلها المعرفي، وفي تعضيد عمليات التربية والتعليم والتكون الإنساني والاجتماعي والنفسي، ويتطلب ذلك وضع معاجم جديدة في منهجيتها ومحتواها وتصنيفاتها وتدقيق عمليات الجمع والوضع والتعريف والتسمية..إلخ.

٤-٣- تقانات وسائل الاتصال الحديثة:

تطورت اللغة الإعلامية كثيراً بتأثير تقانات وسائل الاتصال الحديثة، وفي مقدمتها الإذاعة التي يسرت مناهج البحث العلمي والتعليم والتربية بلوغاً لعمليات إنتاج المعرفة من خلال اعتماد الوسائل السمعية والبصرية في تقريب المعرفة وانتشارها وتأصيلها في التلقي الثقافي بعد ذلك.

وتشير مستقبليات الإعلام بالنظر في منجزها الحالي إلى أن الإذاعة المرئية أو المسموعة تبدلت كثيراً عن أوضاعها من مجرد كونهما منبراً للدعاوة إلى

اختراقهما للحدود، في طبيعتهما وتقاناتهما الأولية وانتشارهما ومقوماتهما، ومنها اللغة، فظهرت (المالتيميديا)تطابقاً مع مفهوم وسائل الإعلام المتعددة التي يمتد استعمالها الواسع إلى الثقافة والتربية وبنوك المعلومات والإدارة التوثيقية الإلكترونية.. الخ.

وتعقدت التقنيات الجديدة للإعلام كثيراً كما هو الحال مع تقانات (الإعلام في متناول اليد)المتعالقة مع تقانات الاتصال الشخصية من خلال الحوسبة الصغيرة الخاصة واقترانها بشكل أو بآخر مع شبكة المعلوماتية (الأنترنت)وغير ذلك.

وأنجزت هذه التقنيات الجديدة للإعلام حلول النظام الرقمي العام في إنتاج الإذاعة العربية المرئية أو المسموعة أو الصحافة ذات الانتشار الواسع للمعرفة، مما يضاعف من مكانة اللغة في ضبط هذه التقنيات.

٤-٤- من النشر إلى النشر الإلكتروني:

ارتقت مستويات التعليم والتربية والإعلام والثقافة باستخدام تقانات النشر الإلكتروني، واستدعى ذلك تعديل اللغة الإعلامية بأجهزتها المختلفة من خلال إدخال الحوسبة إلى هذه الأجهزة. وأعالج هذه القضية في بحث تالٍ.

٥ _ ملاحظات عامة:

بات واضحاً أن الاعتبارات اللغوية وتمثلاتها في المناهج المعفية شديدة التأثير في إنتاج المعرفة، مثلما ترسّخت هذه المناهج باللغة العربية ومداها الاتصالي والإعلامي، مما يتطلب العناية الفائقة بالبلاغية في خصوصيات اللغة الإعلامية كالأداء، والتخييل، والطول والقصر، والمكتوب الشفاهي، والثنائيات اللغوية، وقواعد الاستصحاب، وتمتد الاعتبارات اللغوية إلى وعي مجالات استيعاب المعرفة وتأصيلها لدى توثيق المصطلحية، والترجمة والتعريب، وهناك اشتراطات عديدة لا بد من مراعاتها أيضاً في اللغة الإعلامية، كالطباعة، والمعاجم، وتقانات وسائل الاتصال الحديثة، وهي مسائل عولجت في هذا البحث معالجة شاملة، أما التقانة الأحدث والأهم والأكثر تأثيراً على الاعتبارات اللغوية داخل المؤسسات الإعلامية عند إنتاج المعرفة فهي وعي عمليات الانتقال من النشر إلى النشر الإلكتروني، ودرس اللغة والإعلام والمعلوماتية في إنتاج المعرفة، ويحتاج هذا الدرس إلى بحث آخر.

المصادر والمراجع

أ- الكتب:

١ -أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية. دار الفارابي - بيروت ودار أزمنة - عمان ٢٠٠١.

٢ -أحمد محمد المعتوق: المعاجم اللغوية العربية - المعاجم العامة: وظائفها ومستوياتها وأثرها في تنمية لغة الناشئة - دراسة وصفية تحليلية نقدية. منشورات المجمع الثقافي. أبو ظبي - ١٩٩٩.

٣ -تمام حسان: الأصول - دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: نحو، فقه لغة، بلاغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٢ .

٤ -حسن يوسفي: المسرح في المرايا - شعرية (الميتا مسرح)واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي. منشورات اتحاد كتّاب المغرب - الرباط ٢٠٠٣ .

٥ -حمدان حسين محمد: التفكير اللغوي الدلالي عند علماء العربية المتقدمين. منشورات كلية الدعوة الإسلامية - طرابلس - ليبيا ٢٠٠٢ .

٦ -حمزة بن قبلان المزيني: التحيز اللغوي وقضايا أخرى. كتاب الرياض ٥٢١ - منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض - ٢٠٠٤ .

٧ -حميد مطيع العواضي: المعاجم اللغوية المعاصرة - قضاياها النظرية والتطبيقية. مؤسسة العفيف الثقافية - مطابع معين - صنعاء ١٩٩٩ .

٨ -سكينة إبراهيم عامر: فن الاتصال بالآخرين - دراسة في السلوك الإنسان. دار نون للتدريب والاستشارات - بنغازي ٢٠٠١.

٩ -سمر روحي الفيصل: اللغة العربية الفصيحة في العصر الحديث. منشورات اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٩٣ .

١٠ -سيرموريس بورا: الخيال الرومانسي (تجربة إبراهيم الصيرفي) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٧.

١١ -عدة مؤلفين(: من قضايا اللغة العربية

المعاصرة .)منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس ١٩٩٠ .

١٢ –عاطف جودة أبو نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ .

١٣ –عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١

١٤ –عدة مؤلفين(: التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية.)مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٢.

١٥ –عدة مؤلفين: وجهات نظر حول تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣ - منشورات مجلة(السياسة الدولية)القاهرة بالتعاون مع البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة - القاهرة ٢٠٠٣.

١٦ –فان دايك: النص والسياق - استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. (ترجمة عبد القادر قنيني). أفريقيا الشرق - بيروت - الدار البيضاء ٢٠٠٢.

١٧ –فايز الصائغ: اللغة والتعريب ودور الإعلام - بحث تطبيقي في تجربة الجمهورية العربية السورية. منشورات دار مجلة الثقافة بدمشق - دمشق ١٩٩٢.

١٨ –محمد المنجي الصيادي: التعريب وتنسيقه في الوطن العربي. مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت١٩٨٠.

١٩ –عدة مؤلفين(: قضايا المصطلح: اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة .)منشورات جامعة تشرين - اللاذقية ١٩٩٨.

٢٠ –محمد عزام: الاتجاهات الفكرية المعاصرة من السلفية إلى الحداثة. منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٤.

٢١ –محمود السيد: في الأداء اللغوي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥ .

٢٢ –مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة - دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية. منشورات جامعة الحسن الثاني - عين الشق - كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سلسلة رسائل وأطروحات رقم ٤ - مطبعة فضالة - المحمدية ١٩٩٨.

٢٣ –المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: الخطة القومية للترجمة. منشورات المنظمة - تونس ١٩٨٥.

٢٤ عدة مؤلفين(: قضايا فكرية لغتنا العربية في معركة الحضارة.)منشورات قضايا فكرية للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٩٧.

ب– الدوريات:

١– أدوار الخراط: مصريون قلباً.. فرانكفونيون قالباً: شهادة شخصية. في مجلة(ألف). القاهرة - العدد ٢٠ - ٢٠٠٠.

٢ –بشير ابرير: التواصل مع النص - من أجل قراءة فعّالة محققة للفهم. في مجلة(اللغة العربية). الجزائر العدد الرابع ٢٠٠١ .

٣ –محمد الحباس: اللغة العربية المشتركة واللهجات العامية. في مجلة(اللغة العربية). الجزائر - العدد الثامن - صيف ٢٠٠٣ .

١- الصائغ، فايز: اللغة والتعريب ودور الإعلام، بحث تطبيقي في تجربة الجمهورية العربية السورية، منشورات دار مجلة الثقافة بدمشق، دمشق ١٩٩٢، ص١٦٣.

٢– عامر، سكينة إبراهيم: فن الاتصال بالآخرين، دراسة في السلوك الإنسان، دار نون للتدريب والاستشارات، بنغازي، ٢٠٠١، ص ٣٤.

٣– مقفودة، صالح: السيميولوجيا والسرد الأدبي، في كتاب(محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة بسكرة، بسكرة ٢٠٠٠، ص٣٢١–٣٢٣.

٤– حمد، عبد الله حامد: فرضية الحتمية اللغوية واللغة العربية في مجلة(عالم الفكر)، الكويت، المجلد ٢٨ العدد ٣، يناير، مارس ٢٠٠٠، ص٢٤.

٥– الرخاوي، يحيى: اللغة العربية وتشكيل الوعي القومي، في الكتاب الدوري(قضايا فكرية: لغتنا العربية في معركة الحضارة)، منشورات قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧، ص١٣.

٦– ابرير، بشير: التواصل مع النص، من أجل قراءة فعّالة محققة للفهم، في مجلة(اللغة العربية)، الجزائر العدد الرابع ٢٠٠١، ص٣١٢.

٧– عدة مؤلفين: وجهات نظر حول تقرير التنمية الإنسانية العربية ٢٠٠٣، منشورات مجلة(السياسة الدولية)القاهرة بالتعاون مع البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة، القاهرة ٢٠٠٣، ص٢٧.

٨– حسين محمد، حمدان: التفكير اللغوي الدلالي عند علماء العربية المتقدمين، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ليبيا ٢٠٠٢، ص١٧٣.

٩– الخراط، أدوار: مصريون قلباً، فرانكفونيون قالباً: شهادة شخصية، في مجلة(ألف)، القاهرة، العدد ٢٠، ٢٠٠٠، ص٢٣.

١٠– أنظر: – السيد، محمود: في الأداء اللغوي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٢٠٤ _ ٢٠٨.

١١– انظر: – المسدي، عبد السلام: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١.

١٢– عزام، محمد: الاتجاهات الفكرية المعاصرة من السلفية إلى الحداثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٤، ص٤١٢.

١٣– دايك، فان: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، (ترجمة

عبد القادر قنيني)، أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص٢٣.

١٤- غلفان، مصطفى: اللسانيات العربية الحديثة، دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، منشورات جامعة الحسن الثاني، عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم ٤، مطبعة فضالة، المحمدية ١٩٩٨، ص٩٤.

١٥- العوفي، عبد اللطيف دبيان (وعادل سراج مرداد):زمن المستقبل والعالم العربي، دراسة في موجة المعلوماتية والاصتال، مطابع التقنية للأوفست، الرياض، ١٩٩٨، ص٢٩٢.

١٦- يوسفي، حسن: المسرح في المرايا، شعرية (الميتا مسرح)واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط ٢٠٠٣، ص١٦١.

١٧- خريس، أحمد: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت ودار أزمنة، عمان ٢٠٠١، ص٢٨.

١٨- أبو نصر، عاطف جودة: الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٧٧-٢٧٨.

١٩- بورا، سيرموريس: الخيال الرومانسي (ترجمة إبراهيم الصيرفي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص.

٢٠- عز الدين، حسن البنا (تقديم): النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربي منها، مقدمة لكتاب والتر ج، أونج: الشفاهية والكتابية، (ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور)، عالم المعرفة ٢٨١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٤، ص٤٣.

٢١- المصدر نفسه، ص٣٠٦.

٢٢- الحباس، محمد: اللغة العربية المشتركة واللهجات العامية، في مجلة(اللغة العربية)، الجزائر، العدد الثامن، صيف ٢٠٠٣، ص٢٩١.

٢٣- حسان، تمام: الأصول، دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: نحو، فقه لغة، بلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص١٥٩-١٦٠.

(24)الصيادي، محمد المنجي: التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص٤٢٦.

(25)عاشوري، عبد العزيز: تعقيب على بحث عبد الله العروي »التعريب وخصائص الوجود العربي والوحدة العربية«، في كتاب »التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية«، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٢، ص٣٦٨.

(26)العزاوي، نعمة رحيم: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ص٤٢١.

(27)عبد العزيز، محمد حسين: المصطلحات اللغوية العربية الحديثة، الأزمة والحل، في كتاب (قضايا المصطلح: اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة)، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية ١٩٩٨، ص٧٧.

28)المزيني، حمزة بن قبلان: التحيز اللغوي وقضايا أخرى، كتاب الرياض ٥٢١، منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض، ٢٠٠٤، ص٢٢١.

(29)الفيصل، سمر روحي: اللغة العربية الفصيحة في العصر الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٩٣، ص١١١.

(30)أنظر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: الخطة القومية للترجمة، منشورات المنظمة، تونس ١٩٨٥، ص٢٢.

(31)التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، مصدر سابق، ص٠٦٣٠.

(32)الرخاوي، يحيى: مخاطر الترجمة بين تسطيح الوعي واختزال المعرفة، في كتاب (قضايا فكرية)السالف الذكر، ص١٩٣.

(33)فيصل، شكري: قضايا اللغة العربية: بحث في الإطار العام للموضوع، في كتاب(من قضايا اللغة العربية المعاصرة)، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٩٠، ص٥١.

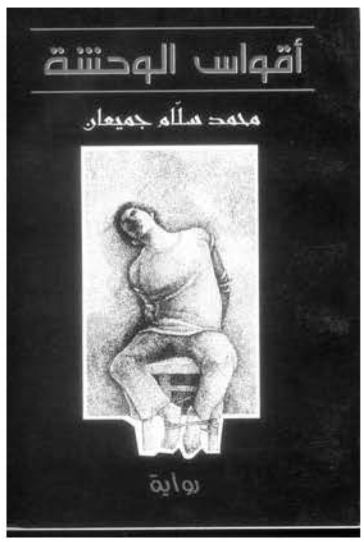
(34)العواضي، حميد مطيع: المعاجم اللغوية المعاصرة، قضاياها النظرية والتطبيقية، مؤسسة العفيف الثقافية، مطابع معين، صنعاء ١٩٩٩، ص٢٠٩.

(35)المعتوق، أحمد محمد: المعاجم اللغوية العربية - المعاجم العامة: وظائفها ومستوياتها وأثرها في تنمية لغة الناشئة، دراسة وصفية تحليلية نقدية، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩، ص٢٥٦-٢٥٧.

الزمان الاجتماعي في الرواية الأردنية بين الرسالة و المكتوب إبداعاً فنياً

* د. عماد علي سليم الخطيب

يولد الزمن الاجتماعي في الرواية من رحم المكان، ومن التناقضات التي تحلق في فضاءاته مؤشراً وبشكل خفي إلى أن المولود الأول لتلكم التناقضات هو الامتداد في السرد الروائي، ثم يأتي السارد على سمات التحولات الاجتماعية.. وتتناول الرواية ذات البعد الاجتماعي للزمن الصراع بين القديم الموروث وتيار القيم الحديثة التي جاءت بها النهضة الجديدة. والزمان اجتماعياً، يعرج على الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلاقته الوطيدة بالمجتمع وتكون أداة توصيله اللغة التي هي من خلق المجتمع... هذا وقد تعمد الباحث اختيار روايات أعوام (١٩٩٥- ٢٠٠٠) لأنها نموذج للزمان



الناضج المتخصص في روايتنا الأردنية.

ومن صور الزمان الاجتماعي تلك الصورة التي تصورها رواية (شجرة الفهود - سميحة خريس)، فهي تكتب قصة التحولات الاجتماعية الكمية للمجتمع الأردني، وتوثق خروج هذا التشكيل الاجتماعي من حالة تاريخية إلى حالة أخرى في ضوء تَفَهّم للقوانين الموضوعية التي تحكم تحولات المجتمع.. وهي وثيقة اجتماعية لتحولات المجتمع الأردني وانتقاله من نمط إلى آخر، فترصد خريس حركة اجتماعية كاملة في مدينتها إربد عبر ما يربو على الأربعة عقود من الزمن.. "تقول لي زميلة: زرت إربد، ما أبشعها! شوارعها وسخة. عندها أثب إلى عنقها، أشدها من تلابيبها وأجبرها على الاعتذار عن حقيقة فاهت بها... إنه محض انتماء أعمى لا أقابض فيه ولا أعرف المهادنة..." ويكون بيع المنزل هو الحدث الوسط إذ "حين بيع المنزل حزنت؛ لأن هذا يعني بيع الذكريات والحياة والزمن الجميل.. "ولعله في

زمن الاسترجاع يتحقق الإرجاع الجزئي ويتشكل الانقطاع عن الحاضر ليفسح المجال دون اللحاق مرة أخرى بالحكي الأول ة ينتهي بنا إلى مفهوم (الحذف) في الزمن. وإذا ما أرادت الرواية الإرجاع الكلي فإنها تغطي فترة زمنية طويلة، ثم تتصل بالحكي الأول (الحاضر) (١).

ومن ذلك ما يرصده الطاهات لرصد مواقف اجتماعية في روايته (حكاية قرية وحكاية رجل)، فيصور تلك الأيام التي تتوالى والشهور التي تمتد، والخصومات بين العائلتين، فلا هؤلاء يقبلون الصلح ولا أولئك يتساهلون في حقوقهم.. فـ "لا يمر يوم أو أسبوع على الأكثر إلا ويدخل بعضهم السجن بسبب اعتداءات على الحلال أو المزروعات أو الأفراد، وترى الفرسان ذاهبين آيبين من و إلى القرية يوميا، هذا عدا عن ذهاب المخاتير لإثبات الحضور ولجلب بعض المطاليب يوميا "(٢).

ويبدو الزمان الاجتماعي ركيزة في رواية الطاهات، فنراه يتتابع بصورة تنم عن بنية استرجاع وأخرى استباق و هو قوله "لكل بداية نهاية" و"مع توالي الأيام" واستخدم الأفعال بدلالة استباقية وأخرى استرجاعية فمع تعطل مصالح الناس.. بدأوا يتراجعون.. بدأوا يميلون إلى الصلح.. لا غنى لهم عن بعضهم فهم يتلاقون في الحقل..



ويتلاقون في الشارع.. ومع إشراقة كل شمس و مع إطلالة كل يوم جديد ترى الطرقات قد امتلأت بأبناء القرية الذاهبين إلى المدرسة(٣).

ويصرح في لحظة محددة: "أنا اليوم في غاية السعادة" و"نحن نحتفل بمرور سنة على هذا المشروع الصغير - يعني المدرسة - وهو كبير في قيمته " (٤). ثم تتضح صورة الزمان أكثر وهو يقول عن "صمت الليل المهيب، و الناس يؤوبون إلى بيوتهم، ويتهيئون للنوم بعد أن سهروا و تمتعوا بهذا الصيف" (٥). كما يصور " النجوم تتلألأ، نجمة الصبح أكثرهن إشراقا، انطلق صوت المؤذن يفجر صمت الليل.." (٦) وتلك أشكال المختلفة من الأزمان الاجتماعية المعروفة في قرية (عمر) وهو يبني خلالها حدث روايته التي منها صوت مزمار حافلة القرية الوحيدة مع بزوغ الفجر.. كذلك قول الرواي عن ضوء القمر الباهت في الليل التي ترى فيها الغيوم ورائحة المطر وفيها برد كانون(٧).

من صور الزمان الاجتماعي تبدأ رجاء أبو غزالة بنقل مشاهد روايتها (امرأة خراج الحصار) والساعة قد دقت على الحائط تمام الرابعة بعد الظهر.. وهي إشارة صريحة إلى ساعة الارتخاء والنعاس.. وقولها: "ماذا فعل الزمن بزكية" إشارة إلى تعاستها بعد سعة العيش! كما تكرر الراوية فكرة الـ (دُمْ): إشارة إلى عدد دقات الساعة فتقول (دم دم د م) إشارة إلى الساعة الثالثة.. ثم طلوع الصبح و إشراقة الشمس ونومة الضحى.. وتغير العادات و ما أحدثته الحرب وغيرته في الناس إلى قولها (٨):

"صار إلنا خمسة عشر سنة بنموت". ولعلنا و نحن ناظرين إلى المساحات الاجتماعية التي تتحرك فاعلة في الرواية، نقرأ عند رجاء صورة البطلة الفنانة الأردنية زبيدة: "فظلت واقفة تتأمل المنظر وتجيل النظر لدقائق"، و"هالها صمت الحاضر الموغل بالموت"، و"تحولت ذاكرتها إلى آلة تصوير مجنونة فقدت السيطرة على أفلامها المخزونة " وهي ترى مخلفات الحرب على بيروت..(٩) وهكذا.. إلى أن تغلبت على مرض

السرطان وخرجت من الحصار معافاة.

وشكل (هزاع البراري) من الزمان الاجتماعي روايته (الغربان)، وصار المدلول الاجتماعي للرواية عنده زمانيا في غير حدث، ومن تلك الأحداث:

"وصلت الشركة متأخرا.. وقد تجاوزت الساعة العاشرة صباحا.. التاجران ينتظرانك منذ ربع ساعة في المكتب.. كنت أقاسم فاطمة ليالي الوحدة.. وأتذكر تلك اللحظة التي استدرجت فيها فاطمة إلى غرفة العجن، عندما رأيتها قريبة مني... لا أدري كيف تصرفت؟ كانت متراخية ومطمئنة.. عندما وجدت نفسي أشدها بلحظة خاطفة " (١٠).

ويكون صوت السارد في استرجاع الزمن، على لسان (البطل الخبّاز حسن):

"كان ذلك في أواخر أيام المدرسة لكنني لا زلت أذكر أدق التفاصيل " (١١). ويكرر البراري لفظة " عندما " كبنية زمنية استرجاعية، لكنَّ الأزمنة لديه تتعرّج بحيث تتداخل السوابق واللواحق بطريقة لا تبعد القارئ عن الزمن الرئيس وهو زمن السارد.

وبتتبع الأزمنة التي تدور فيها الأحداث، وهي في (الغربان) محدَّدة من حيث منزلتها في التاريخ المجتمعي، على الأقل بالنسبة للبطل، و تُحدّد بكلٍّ يُسْر من خلال الأحداث دون أن يتعمّد الكاتب الإشارة إلى لحظة الأهمية، ولعلَّ هذا الزمنَ دقيق من ناحية التوقيت والتاريخ، لكن أهميته تتأتى من ارتباطه بأنواع معينة من النشاط والسلوكيّات والأفعال والُمشاهدات، فضلا عن جماليّة منح القارئ حرّية استنتاج الزمن والغرض من تحديده:

"عندما عرضت نماذج من شعري على بعض مدرسي الأدب في الكلية"، و"والدي كان يهزأ من شاعريتي"، و"ظننت بأن الأيام ستبتسم لي بعد حصولي على الشهادة، وبأنني سأغادر هذا الشقاء إلى الأبد، وسأتزوج (فاطمة)، وأطوف العالم بسعادتي.."، و"إن شيئا مما سبق لم يحدث، لم أجد وظيفة بشهادتي، و أصبحت خبازا من الفجر إلى قدوم الظلام، و أصبحت علاقتي بفاطمة تخضع لحسابات المستقبل" (١٢).

ويمكن أنْ يُحَدَّدَ الزمن بإيحاءات معينة، فحين يقول الكاتب مثلا: " وأفكر باستسلام.. بصوت مرتفع.. "ندرك من المشهد أنّه يعني العصر الحاضر، والكاتب وظَّفَ هذا الزمنَ لإبراز أحاسيس (البطل الخباز حسن) وعواطفها وتحديد رؤيته. وكذلك قوله: " كذلك الجبل.. غير تلك الليالي الشنيعة وذكريات الألم المتسلقة على سنوات عمري .. فاطمة لن أنساك ما دمت حيا.. " (١٣). وكذلك قوله عن راحته في العمل خبازا: " أمضيت شهرين و أنا أعمل في مخبز أبو معتصم"، و"فكرت في أمري مليا، تصورت فاطمة تقرأ الرسالة كل ليلية.."، وتصور بأن السنوات تمر.. حتى يعود لجبل الجوفة غنيا.. " أتصورها تزف.. هل يمكن أن يحدث هذا.." (١٤). ويبقى سرد الزمن الأهم اجتماعيا هو زمن اللحظة المتعلقة بالشخصية ورؤى ما سيتحقق خلالها.

ويسترجع (علي الدلاهمة) في (الوشاح الأحمر) عادات العرس القديمة، في زمان اجتماعي أخاذ ينقلك إلى حيث المشهد:

"كانت الواحدة منهن تتأوه وهي تتذكر كيف كانت تقضي الليلة السابقة لانطلاق الموكب.." (١٥). وفي لحظة التوتر والانتقال من الاستباق للاسترجاع:

"ارتمى على سريره، لقد نسي كل شيء.. تلك الليلة نام للمرة الأولى، منذ أسبوع نوما مريحا.. استيقظ في اليوم التالي متأخرا.." (١٦). و"في أثناء عمله كان يعد الساعات والدقائق التي تفصل بينه وبين نعيم قربها " (١٧).

ومن الزمان الاجتماعي عند (رفقة دودين) في روايتها (أعواد ثقاب) حديثها عندما "يعود زمان في مكان و يمضي زمان ومكان.. يقولون أن النهار سبع عشرة ساعة، نحن صيّام، و أول

يوم في الحصاد.. ثم يأتي عيد النحر بلا بحر.. هن فقط سبع عشرة من عمر الزمان... الظهر على وشك أن يعلن ظله.. قد انتصف النهار.. يبقى عشر ساعات ثم نعود إلى البيت.. و لولا الصيام لعسكرنا في الحقل...... الزمان تغير ولم تعد الرايات البيض تعلق لختن النساء" (١٨).

كذلك بنى (محمد سلام جميعان) في روايته (أقواس الوحشة) زمان الرواية اجتماعيا، عندما بدا للراوي أن " الزمان لا صلة له بالصوت الذي يولد عميقا و بطيئا كموجة في قاع البحر.." (١٩) ذلك كان الصوت المرغوب به للمشاهد البطل الروائي، و يقابل رغبة البطل رغبة أخرى للآخرين فيما هو يزهد به! وهو ذاته الزمن الصعب حين يخاف الأولاد و تغني لهم زوجة الأب: "بكرة العيد و بنعيد" (٢٠). ثم يقف الراوي عند مسامحته على ذكرياته، وهو يسترجع زمنا مضى، و لا يريد الاسترجاع فقط، بل ما وراء الاسترجاع، فيقول: " سامحوني على بعث الذكريات الصماء، وعلى عبثي بحنجرة الزمان الأخرس.. تعرفون هذا منذ أن فرك الندى عين الفجر، و تحملونه إلى مناماتكم، وتتقيأونه كابوسا يدفعكم إلى الاستعاذة من الشياطين، و التطهر بريق الملائكة... "(٢١). إنه زمن العودة للذات و محاسبة ما كان وما سيكون، في ظل الهزيمة تلو الهزيمة.. والراوي في أكثر من موقف في الرواية يجسد أن "الحرب بدها ناس كرامتهم غير مجروحة! (٢٢)". و من هنا فإن " تفاصيل الزمن تومئ إلى الشوك والرمل والسراب المجنون "(٣٢) و هذا لأن "البلاد تتقلص أو تتمدد وفقا لما يفهمه الناس من الحبر الأسود أو الحمر المسكوب على صحف الصباح.." (٢٤). ولقد مال الزمان ومال ميزان الحق وعندها " لا يمضي الزمان على خير " ولعله في منطق الأشياء.. ليس هناك شيء للأبد.. "فالتاريخ مراحل" والمطلوب قتل الخونة وأحزاب الشيطان.. حتى يبدو الزمن سارا ومريحا.. فلا يعرف أحد متى هو الزمن الذي يستيقظ به الشيطان في صدر الثوري، وكثيرا ما تجد في ذاكرة الزمان أصدقاء وشركاء ومزاودين ولصوص وقضاة! ويأتي الزمن الفاصل، ولا أحد يعلم أنه يراهن على حصان أعرج، وصار الناس يعبرون على حصيرة مليئة بالخيوط الرومانسية و الألوان العذبة المنسوجة بالكحل والزخرفة.. وأخذت الدنيا تسير. وانفت الزمان على كوكب مداره غير متوقع، فالمدينة أطبق عليها العسكر.. وكل شيء يتناثر ويتفسخ. والكل ينتظر الأخبار. أولا بأول.. (٢٥).

الهوامش:

(1) سميحة خريس: شجرة الفهود(تقاسيم العشق)، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط(٢)، ٢٠٠٢م، ص ٥٥. ٩٠١، ٩٠١، ٢٢٧.

و الإشارة إلى سعيد يقطين: القراءة و التجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء ـ المغرب، ط(١)، ١٩٨٥م، ص ١٦٥-١٦٦.

(2)محمد الطاهات: حكاية قرية و حكاية رجل، عمان، ط(١)، ١٩٩٧، ص ٤١.

(3)المرجع السابق، ص . ٤٢-٤٥

(4)المرجع السابق، ص ٤٦.

(5)المرجع السابق، ص ٧٧.

(6)المرجع السابق، ص ٨٣.

(7)المرجع السابق، ص ٩٢.

(8)رجاء أبو غزالة: امرأة خارج الحصار، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ط(١)، ١٩٩٥، ص ٣٥، و ص ٤٦، و ص ٦٢.

(9)المرجع السابق، ص ٤٥.

(10)هزاع البراري: الغربان، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، ط(١)، ٢٠٠٠، ص ٨١-٨٢ .

(11)المرجع السابق، ص ٨٢.

(12)هزاع البراري: الغربان، ص ٨٣.

(13)المرجع السابق، ص ٨٦.

(14)المرجع السابق، ص ٩٠.

(15)علي الدلاهمة: الوشاح الأحمر، وزارة الثقافة، عمان، ط١)، ١٩٩٧، ص ١٨.

(16)المرجع السابق، ص ١٠٩.

(17)المرجع السابق، ص ١٦٧.

(18)رفقة دودين: أعواد ثقاب، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٠، ص ٧٠-٧١، وص ٧٥.

(19)محمد سلام جميعان: أقواس الوحشة، عمان، ط(١)، ١٩٩٨، ص ٧.

(20)المرجع السابق، ص ١٣.

(21)المرجع السابق، ص ١٧.

(22)المرجع السابق، ص ٢٥.

(23)المرجع السابق، ص ٣٠.

(24)المرجع السابق، ص ٣٠.

(25)المرجع السابق، ص ٣٥، ٤٠، ٤١، ٥٠، ٣٥، ٥٥، ٦٤.

القصيدة المقدسيَّة

* حميد سعيد

لحجارتها لغةٌ
وُلدت في ظلال النبوّاتِ
واكتهلتْ في نصوص السماءْ
فإن فَتَرَ الوحيُ .. نادتْهُ
أقبِل .. ومدَّتهُ بالعنفوانْ
هي أوّلُ معجزةٍ .. وحدَّت بينَ طيف القراءاتِ
ثُمَّ تكونُ ..
آخرَمعجزةٍ .. تتنازعُ فيها القراءاتُ
في كلِّ منعطفٍ موكبٌ .. يتغنى بما قيلَ فيها
وفي كلِّ معتركٍ كوكبٌ .. يتعَثّرُ بالشكِ ..
في مايقول الرواةْ
للمليكة بين المدائن .. أو للرسولةِ بين البلادْ



ولروحٍ بها ..
والذي كان فيها ..
يُصلي العُفاةْ
. . . . . .
. . . . . .

إنّها ..
النجمةُ المضيئةُ حيث يكون الأُفولْ
الحَصانُ الرَزانُ البتولْ
أُمُّنا ..
بِكْرُ ملاحِمنا .. وقصيدتنا والنشيدُ

الجليلْ
لأريج البيوتِ العتيقةِ فيها ..
أناشيدُ محفورةٌ في البيانْ
وملحمَةٌ ..
بدأت منذُ كانَ الزمانْ
وتبقى مباركةً ..تتجلى على عرشها الأرجوانْ
حيثُ كنّا .. تكونُ
وحيثُ تكونُ ..نكونْ
إنَّ الذين يرونَ مفاتنها .. في البياناتِ .. لايفقهونْ
ومَن يدَّعون إنَّ الأساطيرَ مهرُ بكارتِها .. كاذبونْ
إنَّها لحظةٌ .. أبدَعتها العروبةُ ..
فابتعدَتْ في السُرى ..عن ممالكَ موهومَةٍ ..
وتواريخَ غائبة ..لن تكونْ
إنَّها لحَظَةٌ ..أبدعتْها العروبةُ واستوطَنتْها . .
فَعنْ أيِّ أسطورةٍ يبحثونْ ؟
أيُّها المسجدُ الذي كان قبل الزمانِ ..
ترآى لمن سيكونْ
وصلّى على أرضه الأنبياءُ ..من قبل أن يولدوا
وكانت فلسطينُ .. سجّادةً في السماوات والأرضينْ
من عبيرِ وطينْ
ليس هذا الذي في الجرائدِ .. أو في القصائد ..
أو في الخطاب السياسيِّ .. مما يَمُتُّ إليها
وليس الذي في الكتاب اليهوديِّ ..
أو في الكتاب اليهوديِّ .. مما يدلُّ عليها
. . . .
. . . .
أيُّهذا الذي كان يرجمها في المساءِ ..
ويبكي صباحاً عليها
تتوارى الحدائقُ خلفَ شبابيكِها وتطلُّ الحرائقُ
لافي الحدائقِ كنتَ ولافي الحرائقِ..
إنَّكَ ..
مما تُفَزِّعُ منه طيورُ الحقولِ ..
خَرّاعةٌ رثّةٌ ..
تتهاوى وتبقى الطيورْ
***
في كتابٍ مضيئٍ ..قرأنا وصيَّة أشجارِها
وأناشيدَ أحجارِها
والمراثي التي خطَّها الظاعنون . .
وتبقى ..
كما أبدعتها العروبةُ .. من لغةٍ أودعتْها القصيدةُ ..
بعضَ شمائلِها ..
لاأخالُكِ إلاّ كما أنتِ .. من صلواتٍ ونورْ
وما تركَ الغاصبونَ على صفحات كتابكِ مايَسطرونْ
انتظري ..
ويكون النشورْ
أنتِ عَلَّمتنا ..أن يكون الحوارْ
بينَ جارٍ وجارْ
وليس مع المُفترينَ على وردِنا والذمارْ
لاأخالُكِ إلاّ كما كنتِ ..
من جنَّتين اثنتين .. تُقبلينْ
السُرى والقيامة ..
أما الذين .. يُريدونَ أنْ توغلي في الكهانةِ ..
أو توغلي في المهانةِ ..
فانتبذي دونهم .. وطناً ساحراً ..
واصعدي في معارجك ..اقترني باليقينْ
لاأخالُكِ ..إلاّ كما ستكونين ..
هادئةً ..
بانتظار الرياح التي لم تَعُد في الجوارْ
إنَّ هذا الوقارْ
من سجايا الكبارْ
***
بعدَ حين ..
نعوذُ بما أنتِ فيه .. من كهنوت السُعارْ

شاعر عراقي

مفردات الخصب

❖ أحمد الخطيب

(1)

من مفرداتِ الخصبِ يا أرابيوس
...أنّكَ الماشي إلى قمرٍ مُدلّى خلسةً
خلفَ النجوم،
ومنتمٍ لحقيقةٍ أخرى
وملموماً إلى البازلتِ،
تعمُرُ منجزاتِ الشرقِ بالشرقِ

هنا البازلتُ في كلِّ الحواضرِ ناطقٌ
عن جُبّةٍ في البدوِ،
عن سيلانِ هذا الرسمِ،
عن نمطٍ من الشعر الذي قَمَرَ الأغاني
وهنا الغبارُ الأرجواني
وهنا جيوشٌ تحرثُ العقلَ المقننَ
بالمعاني
فامنحْ يديكَ سلالتي،
وامنحْ يديَّ سلالة الفتح اليماني
لترَ التداخلَ في الشعيراتِ التي تنمو
على الورقِ~
ملمومةَ الطُّرقِ

من مفرداتِ الخصبِ يا أرابيوس
أنّكَ المكتوبُ في مَلَلٍ
تطاولَ سيفُها عن قامةِ الشّفقِ
والناسجُ الطينَ كفّي
حين ترحلُ في شقوق يديكَ، والمبنى
هو البازلتُ يُبنى في مخيلةٍ من العَرَقِ

من مفرداتِ الخصبِ يا أرابيوس
أنَّ ملحَ الماءِ مجرورٌ إلى حلقي

(2)

يا أيُّها المارُّ الذي في غيبةٍ يُلْحي
بساطَ الشّكِّ في غرناطةِ الذبحِ
أقمْ حصناً،
ودوِّنْ في الضّحى ملحي
وعيِّنْ شارةً للجرحِ في طرقاتِ مذبحةٍ
وهاتفْ بعد لأيٍ الروحِ
_ما يوحي _
دماءً في مراياها،
وما من جملةٍ في فائض الجرحِ

(3)

هنا تركَ المُحبُّ على الدّرجْ
شيئاً من الماضي،
وغيّرَ لونَ بابِ الجرحِ،

قال: سندفعُ الترياقَ للساقِ التي ا
لتفّتْ على المعنى،
ومعنى سيرتي بوحُ التدافعِ والعرجْ
وهنا تكوّمَ في الترابِ دمٌ،
ولاح لهُ الوهجْ
وهجُ النزوحِ أمام بطليموس
وأمامَ باديةِ الفرجْ

(4)

أرابيوس إذا جئتُ وحدي
فكيف يكونُ الحوارُ معكْ
_أسمعكْ
ترجفُ الكاميرا،
ثمّ تصطادُ شيئاً قريباً من الوعي،
يهتفُ غيمُ المصوِّرِ،
أنَّ الرياحَ ملائكةٌ، فاستقمْ

_أسمعكْ
ليس ماكياج خدِّ الكلامِ رقائقُ من عنبٍ
وانتظارْ

_أسمعكْ
_هل ترى مُدناً يغرقُ الحبُّ فيها،
وعشتار ساكنةٌ في خلايا البنفسجِ،
تقسمُ الآنَ أنَّ عاشقها...

_أسمعكْ
_فارسمْ إذن حكمتكْ
وادخل القوس في عالمٍ
لا يريهمْ دمي
وادخلِ الماءَ في كلِّ نافورةٍ،
واسحبِ الطينَ نحوي،
لأعرفَ نحوي معكْ

_أنا من لدنْ دمعة الحزنِ،
هذا غناءُ أبي حين لمَّ شتاتي،
وباعد بيني وبين العيونْ
_كي تكون
_وصاحب ظلي يعدُّ لحيرة قلبي السجون
_كي ترى الماءَ في الزيزفون
_وعاندني قوسُ هذي الحياةِ
_لأنّكَ جاهدتَ أن لا تكون
_وزوّجني الطيرُ للأمهات
_كذلك أنتَ إذا لم تجد ما تخون
ذهبتَ إلى ظلِّ نفْسكَ،
حتى ترى ملمحَ الذاتِ ضبحا
على مرمرٍ من زجاجٍ تدلّى،
فغافلكَ الماءُ،
أو غيّرَ الطينَ شكلُ الحداثة،
فاعلمْ بأنَّ دمي واحدٌ لو تفسّخَ عينُ الحقيقةِ،
يبقى نبيذ الغيومِ الذي لا تخونْ

_أنا جئتُكَ الآنَ طوعاً،
فدعْ كلَّ شيءٍ يُريبُكَ خلفي
_لهذا على العينِ أن لا تبارح سيفي
_وجئتكَ حتى تبيّضَ كفّي
لا أن ترقّصَ ضعفي
_فكنْ طافحاً بالحنينِ المُصفّى،!

أرابيوس
ببيتٍ من الشعرِ علّمتني
أنَّ بابَ الحياةِ على برزخٍ الصمتِ
منفى

شاعر أردني

كطير عائد

❖ **إسلام سمحان**

أجتنب
الإيقاع
أخاف من الصوت
خفيفا يجيء
حبة فحبة
تهمس حروفها بأذني
ينسل الكلام بلياقة
يذوب ..

***

هناك على الصفيح
ثمة قطة تموء
ونافذة خيل إلي
بأنها آمراة في عز عطائها
يا ترى
كيف تتشابه الأشياء
كيف تصبح المرأة نافذة
مغلقة

***

من قال أن الأعوام الثلاثة
الماضية
كفيلة بأن أجترح النسيان
أني أعض وسادتي كل ليلة
أبلع ريشها المخبأ
وأسافر في الحلم إليك
كطير عائد

***

البيت معتم كالغار
وأنا أشبه الراهب في جنازته
حين تلتف السبحة حول عنقه
كحبل المشنقة
لماذا انتظرت موتي
كي تقتليني مرة أخرى
ولماذا الجنائز احتفالا تصير
وكيف تصبح المقابر أشجاراً
والأضرحة برتقال

***

نهارك غائم وحزين
يدك الملساء عكازة وجهك
وما تندفه عيناك ليس دمعاً
إنما شهب من نار
ليس لي الآن إلا الرحيل
حيث كنسني القش
بعيدا في الغياب
احضر دمي باقات من الورد
تليق باغتراب الأجنحة .

شاعر وإعلامي أردني

وجع الوداع

◈ عيسى بطارسة

لو ما تَيبَّسَ بي لساني،
مثل لوحِ من خَشَبْ،
لو ما تَجَمَّدتِ العُروُقُ
وَجَفَّ رِيقي في فَمي،
وَدَمي تخثّرَ ما تخثّرَ منهُ
والباقي تعكّرَ أو هَربْ!
لو ما تَسَمَّرتِ الخُطى،
حينَ استَدَرت،
وراحَ يَنمُو مثل أشواكِ البَراري،
في ذُرى رُوحي الغَضَبْ!
لو لم يَسُدْ صَمتٌ رَهيبٌ شَاحِبٌ،
ألقى عباءَتَهُ الحزينَةَ،
فوقَ وجهِ الأرضِ،
حتى خِلتُ أن الكونَ،
يجهَشُ بالبُكاءِ ويَنتَحِبْ.
لو أنني ما أفرَغتني لحظَتي منّي،
وسَوّتني كَعُودٍ من قَصَبْ،
لو أنّها ما سمَّرتني،
مثل تِمثالٍ قديـمٍ مُكتَئِبْ.

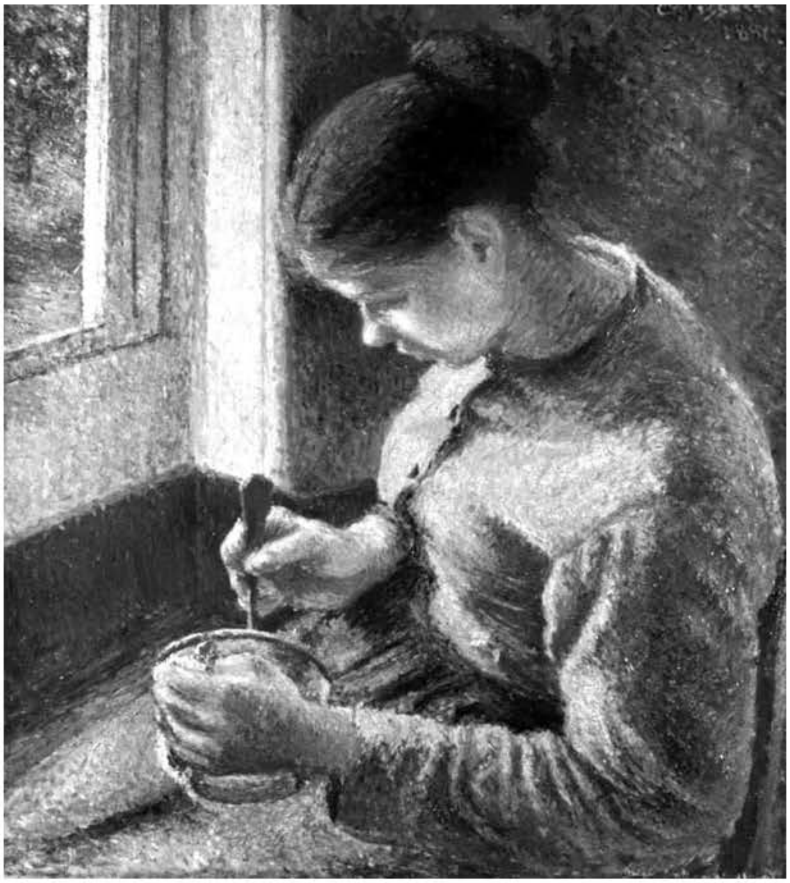
لرَكضتُ خَلفَكِ،
وانتَشَلتُكِ
واحَتَضَنتُكِ ملءَ صَدرِي
دونَ إذنٍ من أحدْ.
ولما ترُكتُكِ تَختَفينَ،
ويَختَفي عُمُري الذي،
من بَعدِ تيهٍ قد وُجِدْ،
ويَضيعُ معنَايَ الذي قدْ
جَفَّ قَبلَكِ، ثمّ عادَ على
رَبيعِ يَديْكِ لي حيّاً،
كما لو كانَ،
من مَوتٍ .. وُلِدْ!
لَرفضتُ أن أهبَ السَّفرْ،
لو شعرةً من شَعرِكِ الغالي،
ولو ثارتْ عليَّ الأرض،
أو جُنَّ البَشرْ.

* * *

لو لم تزفّيني الى يأسي،
بلحظَاتِ الوَداعِ الجَاحدهْ،
أو تَذبَحيني،
دُونَ أن تَدري،
وتُلقيني على أرضِ الوَداعِ البارِدهْ،
لا تُبصِريني،
جثّةً منقُوعةً بالخَوفِ،
تذبَحُها خُطاكِ ،
على صَداها كان يذوي

النبضُ في جسمي،
إلى أن صرتُ بعدكِ جُثّةً،
لا رُوحَ فيها
هَامِدَهْ!

لو قلتِ لي شيئاً ولو كَذِباً،
يَقِيني شرَّ ظنّي،
كلّما عَصَفتْ ظُنُوني،
شيئاً يَهَبْني سَيفَ وَهمٍ
أَقتلُ النّفسَ به ..
لو شَاكَسَتني النَّفسُ،
كي تَرضى جُنُوني!
لأَبَرِّرَ السَّهَرَ الطّويلَ،
إذا عَصاني النّومُ في بُعدكِ،
أو إذا ما أغلَقَ الحُزنُ فَمِي،
أو لو رأوْكِ مرةً في غَفلةٍ
مني تَجُوبينَ دَمي،



لو آهةً نيرانُها حَرقَتْ تَصَبّرَنا
وعَاثَتْ في كِلينَا،
لو نظرَةً مملوءةً بالخَوفِ من
هولِ الفُراقِ، تَرَقرَقَتْ ما بيننَا،
وبكتْ عَلينا!
لو بسمَةً مَشحُونةً بالحُبِّ،
أرعَبَها زَئيرُ البُعدِ،
أنطَقَها ..
فقالتْ ما لَدينا،
لو لوّحتْ يَدُكِ الصّغيرةُ مرّةً،
وَتَنَهَّدَتْ فيها أصابِعُها الرَّقيقةُ،
مثل بوحِ العِشقِ
كي يُلقي عليهَا القبضَ قلبي،
قبل أن تَستَسلمي للبُعدِ،
أو عني تَغيـبي،

لِتظلَّ في عينيَّ في أوجِ
العواصفِ حين يقسُو الشّوقُ فِيَّ ..
سحابةً تدنُو، تُرافقني،
إذا عَصَرَ الغِيابُ بكلِّ عُنفٍ مُهجَتي،
نادتْ: تَصَبّرْ يا حَبيبي!
وتظلُّ تَهمسُ لي بِماكنتُ اشتَهيْتُ،
وما جنيتُ، بِمسمعي،
وتظلُّ تِمطِرُ في غِيابِكِ،
فوق وجهي،
كي تُخبّئَ عن عُيونِ الناسِ
حولي أدمُعي،

شاعر أردني مقيم في المهجر

الفالوجة

❖ سعيد يعقوب

إذا ذكرت لها خشع الزّمان   ولاح بمقلتيه بها افتتان
وإن تليت مآثرها بفخر   تعطّر من مآثرها اللسان
فإن قيل " الفلوجة" رفّ زهر   وفاح شذى وأزهر بيلسان
وشعّ سنى وسال ندى وماست   غصون وانبرت تشدو قيان
وفاض الشّعر ينبوعا سخيّا   على جنباتها وجرى البيان
تفوق النّجم منزلة وقدرا   وتحسدها على الحسن الحسان
كأنّ ترابها تبر ومسك   حبته بسرّ فتنتها الجنان
وكم قد أنجبت من عبقريّ   يشير له من الكون البنان
إذا زان الورى مال وجاه   فنحن بالانتساب لها نزان

وأهلي في" الفلوجة" أين تلقى   لهم ندّا فهم كالبدر كانوا
ولكن جاوزوه علا وفخرا   وفضّلهم على البدر العيان
كأنّهم نجوم في سماء   وعقد فيه يأتلق الجمان
وطير في الرّبى يشدو لحونا   فيطرب في الضلوع لها الجنان
إذا لمسوا بأنّ أخا يعاني   فذلك دون مسألة يعان
وإن حلّت له الأفراح دارا   أتوه مهنئين وما توانوا
يقرّبهم طلاب الرّزق سعيا   ويجمعهم بموعده الأذان

وإن ينزل بهم ضيف أحاطت ... بضيفهم البشاشة والأمان
فينسى أهله ما دام فيهم ... وينسيه مكانهم المكان
أحبّوا العلم حتّى قدّسوه ... وكم بسبيله كدحوا وعانوا
قلوب أشربت حبّ المعالي ... فعرض وافر وحمى مصان

مضت حقب وهم يحيون فيها ... بصفو لا يكدّره الزّمان
إلى أن حطّ بالأوطان " بوم" ... يحاول أن يكون له كيان
فحوصر أهلها زمنا طويلا ... فما سئموا الحصار وما استكانوا
وحامى عن كرامتها رجال ... كأنّهم لفرط البأس جانّ
فما وهنت عزائمهم لهول ... ولم ينزل بساحتهم هوان
وقاد دفاعهم عنها "جمال " ... فسلهم كيف كان وكيف كانوا
روى الشّهداء من دمهم ثراها ... فأزهر في ثراها الأرجوان
فلو نظم القصيد لهم نجوما ... لذلّ الشّعر واستحيا البيان
وقامت هدنة وجرى اتفاق ... ولكنّ "اليهود" به استهانوا
كذلك دأبهم في كلّ عهد ... وكم بالغدر والمكر استعانوا
فخفّوا عن منازلهم لحين ... وقيل "غدا نعود لها".....وبانوا
مخافة أن يمسّ العرض نذل ... وخشية أن يدنّسه جبان
وظنّوا.... والظنون مخادعات ... وينقصها اعتدال واتّزان

أيا بلدي " الفلوجة" لست أنسى ... ثراك وإن يكن قدم الزّمان
فإن أنا لم أعد سيعود غيري ... وفي آي الكتاب بذا ضمان
يمزّق طيفها حجب الليالي ... ويأتيني وإن بعد المكان
فألمح مقلة تبكي بصمت ... وثغرا فوقه انسكب الحنان
وأسمع صوتها يأتي شجيّا ... تغلّفه العذوبة والليان
" أما آن الأوان لكي تعودوا ... إلى حضني أما آن الأوان"

شاعر أردني

حفيفُ أوراقِ الخريف

* يوسف حمدان

1

ذلك القلبُ في خُطاهُ إلَيَّا..
توقَّفَ هُنيهةً
ثمّ مضى مُدْبراً
وعيناهُ
تلتفتان إلى الخلفِ
دامعَتينِ..
وتوارى في المنحنى..
لحظةَ أن دمعتْ
عيناي..
ومددتُ إليه يَدَيًّا..

2

.. كم مرَّ من عمري؟
لا أدري..
واليومَ وأنا أمرُّ
من أمامِ المرآة لمحتُهُ
يحملُ
ثانيةً خُطَاهُ..
مقبلاً عَلَيًّا!!
وعيناهُ تلتفتانِ
إلى الخَلْفِ دامعتينِ
لحظةَ أن جَفَّتْ
دموعُ عَيْنَيًّا..!!.

3

... وأخيراً يا ساكنَ صدري
ترجَّلْتَ
وترجَّلْتُ..
لا ظلالَ للشَّجرةِ (...)
سَفَّتِ الرِّيحُ أوراقَها!
وتطايرَ بها الوقتُ..
فانظرْ إلينا
لا ندري إلى أين تأخذنا
في سُفُننا الرِّيحْ...
وقد هاضَتْ أصابعُ يَدَيْنَا
خبا العزفُ..
أما آن لنا أن نستريحْ..؟!!.

* شاعر أردني

سيدة الوقت

❖ عبد الكريم أبو الشيح

قالت : يتهيأ لي
أنَّ الحارث قدْ يأتي الآن يسامرنا
: وأنا يتهيأ لي
أنَّ الحارث قد يأتي الآنَ يسامرنا
قالت : هل تسمعُ صوتَ أزاميل الأنباطِ
يغازلُ هذا الصخرَ ويفتنهُ
: أسمعُ صوتَ نساءٍ يحملنَ الحبَّ
وبعض الماء ويهزجنَ لحلمٍ يأتي
قالت : هل تسمعُ وقع خطى ال........
: أسمعُ وقعَ خيولٍ
يتموسقُ مع نبض الصخر إذا

ما ...
قالتْ : يتهيأ لي
أنـّي أسمعُ وقعَ خطى الحارثِ
تعبرُ منزلق الوقتِ إلينا،
أتراهُ يجيءُ يُحاسينا بعض القهوة
والأحلام ؟؟؟؟؟؟
تدري....؟؟؟؟؟؟
أيَّ طريقٍ قدْ يسلكُ لو كانَ
يجيءْ؟؟؟؟
: (بشرودٍ نسبيٍّ) ليسَ هناكَ
سوى السيقْ

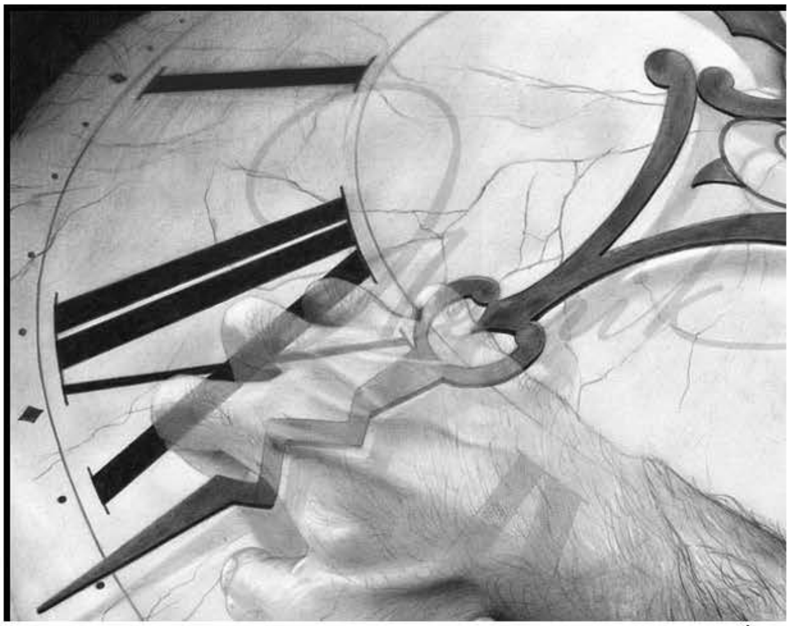
أو ينبتُ في الصخرِ كداليةٍ
أوووووووو.........

أشعرُ أنـّي أتحرّرُ من جسدي
أتمدّدُ في الصخرِ ، أمدُّ يدي
كي ألمسّ أطرافَ بنفسجة الوقت
الورديِّ
لعلي.....
قالتْ : يتهيأ لي ...
: وأنا يتهيأ لي ...أنـّا نهذي..
هلللللللْ نهذي ؟؟؟؟

كنـّا
نجلسُ كالعشاقِ على شرفة ليلٍ
عسعسَ في رئة الصحراءْ..
كنـّا
كالعشاق ننمنمُ بعض مجازات اللغة

البكرِ
وكنـّا
نتوارى في جسد الكلماتْ
نتفيأ في أروقة المعنى
أشجار الدهشة أو
نصـّاعَدُ في فيضِ الإيماءِ إلى
أقبية الذاتْ.
كنـّا نحنُ الشعراءْ
ننسُلُ في الوقتِ وننسلُّ إلى
شريان الصخر ونسألُ:
يا إيـــــــــــلْ
هل في البدء ابتكرَ النبطيُّ اللغة الأنثى؟؟؟
أم في البدء ابتكرَ الأزميلْ؟؟؟

يا إيـــــــــلْ
هل كان الحرفُ الأولُ إزميلاً؟؟
هل كان الإزميلُ نبياً؟؟؟
يُغريكَ لتنقشَ
في خاصرة الصحراءِ به وشماً
شعراً
يتفجّرُ في حجرٍ
يتفجرُ عن لغةٍ
تخرج من بين ترائبهِ والصلبِ وتمضي
تتشجرُ حبلا سريّاً



سيقاً
يشهدُ من بطن الصراءِ على
ياء التاريخ.

أي إيلْ
هل كان الحلمُ يقودكَ
أن ترسمَ فوق الرملِ امرأةً
سيّدةً
تتزيّنُ بالوقت وترخي
شلالاً من بوح القدمينِ على الرملِ
دلالاً
سيّدةً
تختصرُ التاريخ بكفيّنِ على الخط
وتصبو
للمطلق من عطر أنوثتها
إذ عطرُ أنوثتها
يترقرقُ في أوردةِ الوقتِ تراتيلْ
أي إيلْ
هل كانَ الحلمُ يقودكَ أمْ... كانَ التنزيلْ

شاعر اردني

جرس الأيام..!

❖ مازن شديد

جرسْ:
يرقع يومياً أيامي..
يقرعُ من خلفي وأمامي..
ينسلُّ مع النبض إلى القلب..
يعلنُ أن الوقتَ يمرّ..
يغتالُ طيورَ العمرْ
طيراً طيراً..
رفاً رفاً..
يكويني مثل الجمرْ
يُسمعُني لغةً لا أفهمُها
يسألُني أسئلةً لا أعلمُها
حتى عند هطول الليل،
يدق عليّ البابْ..
يقرأُ لي أخبارَ القومِ،
وأن الأصحابْ..
في هذاالوقت الماحِل..
في هذا الزمن المائلِ
صاروا أغراباً..
مثلَ جميع الأغرابْ..

***

يا هذا الجرسُ اليوميّ
خبِّرني مَن مِنا مَن..؟
في هذا العصر »الكيماوي«
لم يُصبحْ وجها من معدِنْ.
أو شكلاً من زيفٍ متقنْ..
خبّرني عن برٍ واحد
أو بحر واحد..
لا تجري فيه سيولُ الجبر..
خبرني عن طرقاتٍ
أو أوقاتٍ
لا يهرمُ فيها منذُ الميلادِ الطيرْ..

***

يا هذا الجرسُ اليوميْ
كُفَّ رنينَكَ عني
إني..
أعرفُ أن رنينَكَ لن يهزِمَني..!

أبي الذي لا يَبْرُد

❖ جمال ناجي

كنت أحسد أبي على طوله الشامخ، وجسمه المتماسك الذي يشبه تماثيل الإغريق، وعزيمته التي تذكّرنا برجال أيام زمان الأقوياء.

إخوتي التسعة وأنا نحب أبي الذي يحنو علينا ويفعل المستحيل من أجلنا، ويعجبنا اختلافه عنا من حيث صلابة ذراعيه، وحركات جسمه العضلية التي توحي بالقوة التي يفتقدها جيلنا.

وأبي لا يبرد مثلنا على الرغم من إتمامه الخمسين من عمره، ففي حين نتجمع كلنا حول المدفأة مرتعشين باحثين عن قطرة من الدفء، فإنه يبتعد عنها لأنها تضايقه. كثيرا ما أبدى رغبته في إبعاد المدفأة عنه لأنها تزيد من حرارة جسمه.

كان يقول كلما رآنا متحلقين حولها بأيدينا المرتعشة وأنوفنا المحمرة المثلجة:

-كيف تبردون إلى هذا الحد؟

ثم يسخر منا:

-جيلكم مثل البسكويت، لا يحتمل نسمة الهواء.

ويستذكر تلك الأيام التي كان يزرع خلالها بيارته ويعشبها، كان يشرب خمس عشرة بيضة نيئة في الصباح، وفخارة من زيت الزيتون، يمعس ما فيها بخبز الطابون الساخن ويلتهمها قبل أن يبدأ عمله اليومي.

لقد أحسست بأنه بحرارة إيمانه وقوة روحه، يريد بث الحرارة في أبداننا وأطرافنا الباردة حد الألم.

قال لي ذات مرة بأن لو أعطته الحياة بمقدار ما أعطاها، لأصبح ثريا، ولما عشنا حياة الفقر والعوز التي تدعو إلى التذمر من فكرة العيش ذاتها.

قال أيضا، بأن الحياة ليست عادلة، بدليل أنه ولد بين عشرة إخوة، ولم يحصل من عناية والديه سوى على عشر الإهتمام الذي توزع على كل إخوته بالتساوي، وعندما تزوج وأنجبني وإخوتي التسعة فقد منحنا عشرة أعشار عنايته:

-الإنسان يأخذ عشرا واحدا ويعطي عشرة أضعافه، فأين هي العدالة؟

كان الأمر مربكا لي، فوفقا لتلك العملية الحسابية التي تزعجه، فإن ثمة اختلال في سير العدالة على الأرض، أو

في الأقل، لا بد من وجود ما هو خفي وغير مفهوم في هذه المعادلة.

قلت له:

-على الرغم من كل ذلك فأنت تفعل المستحيل من أجلنا.

فأجاب بنبرة صادقة:

-هذا ما يحيرني.

بقيت أحسده على بنيته القوية وقدرته على الاحتمال، إلى أن رأيته ذات صباح شتائي يرتعش من شدة البرد، لم أشعره بأنني رأيته، لكنه في ذلك الصباح خرج من الغرفة، ونظر إلينا ونحن نتزاحم حول المدفأة الوحيدة في بيتنا، ثم قال:

-كيف تبردون إلى هذا الحد؟

أحسست بأنه بذل جهدا هائلا من أجل إظهار تماسكه وإخفاء ارتعاشه، ابتعدت عن المدفأة قائلا له:

-دفىء يديك.

فرد بإباء:

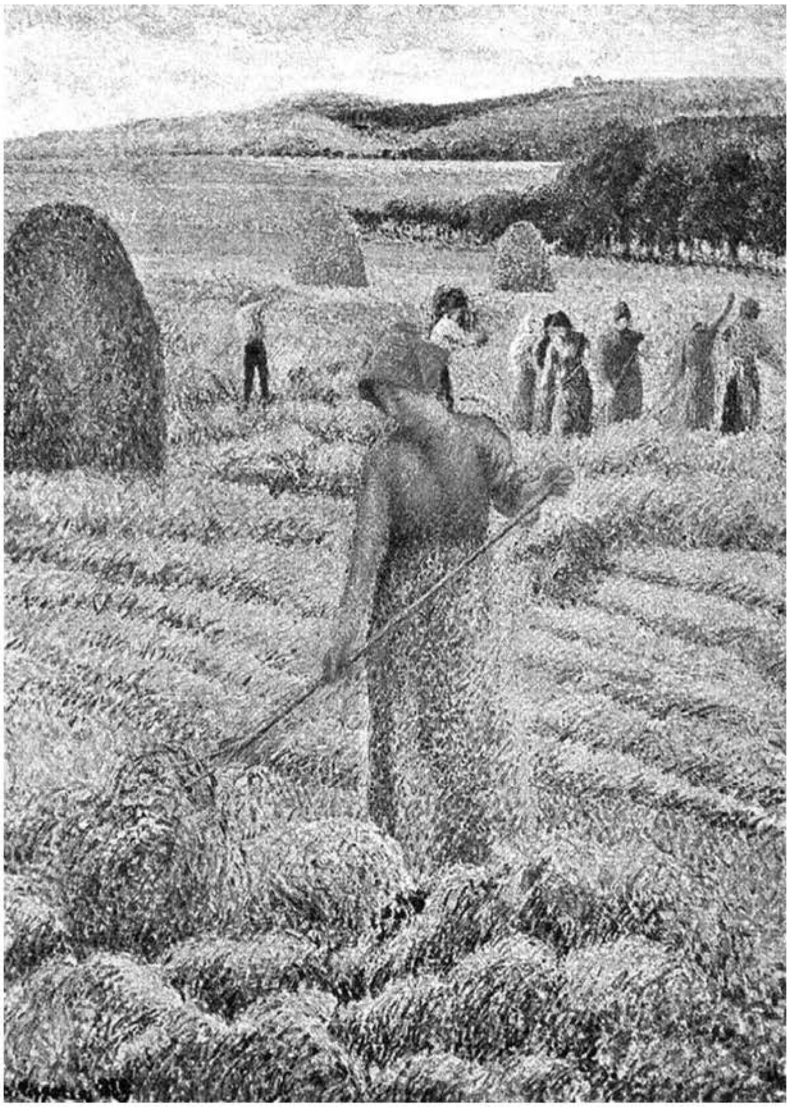
-لست بردانا.

ثم استدار عائدا إلى غرفته.

حينما نطق كلمته الأخيرة تهدج صوته قليلا فأخفى وجهه عنا، تبعته إلى غرفته، رأيته يرتعش، وأسنانه تصطك ببعضها.

-هل تحتمل الحياة كل هذه التضحية من أجلنا؟

سألته فلف جسمه بلحاف ثقيل ولم ينبس.



كنا ثمانية أولاد وابنتين، جميعنا نتدافع حول المدفأة الوحيدة في بيتنا، بالكاد يتمكن الواحد منا من وضع كفه بالقرب منها للحظات، أما هو فلم يزاحمنا على نعمة الدفء ولو لمرة واحدة.

لم يكن أبي كاذبا في حياته.. لكن لماذا لم يقل بأنه كان يبرد مثلنا؟

روائي اردني

أحوال الشاعر..

❖ عمار الجنيدي

(1)

القُبْلَة..

انتابه شعور عارض بعدم جدوى فعل الكتابة. وراح يبحث عن مبرر كي لا يذهب إلى الأمسية.

استوقفته جارته الحسناء وهو يهمّ بالدخول إلى السيارة وسألته عن وجهته:

سأشارك في أمسية قصصية مع قاصة مبدعة.

نظرت بغنج ودلع :

-وهل هي أجمل مني؟!.

ابتسم رغم كآبة شعوره. اقترب من عطرها:

-بليش في أجمل منّكا

أعجبها إطراؤه. اقتربت منه بدورها وطبعت على شاربه الأيسر قُبلَةً ملتهبة.

ورجعت على عجل إلى بيتها بنشوة خاطفة.

ملأ رئتيه بهواء النشوة. تفقّد أوراقه، وانطلق مبتهجا نحو الأمسية.

(2)

جدوى الكتابة..

كنتُ مشغولا بكتابة قصيدة جديدة عندما داهمني حضورها المربك.

تشاغل فمي بالسكوت، وعيناي بإغماضة مقصودة، بينما يدي اليمنى تسلّلت لفك أزرار القميص المشجّر بالدفء.

الأعضاء كلها استنفرت بلحظات الاندماج المنفعل.

تسلّلت يدي اليسرى نحو القلم. احتضنته قليلا، ثم رمته في سلّة المهملات...

(3)

في رأس الشاعر..

مات الشاعر فجأة، ولم يعرف أحد سبب موته المفاجئ.

أصرت زوجته على تشريح الجثة بعد أن اتهمها أحد قرّائه بتسميمه.

أوقعها التقرير الطبي في حيرة من موقفها، فقد أفاد بان سبب الوفاة ناجم عن ازدحام رأس الشاعر بالنساء..

(4)

صداقة..

كتب الشاعر قصيدته فراح أصدقاءه النقاد يكتبون عن عوالمها الخفية وصورها وانزياحاتها اللغوية وحداثتها ورؤاها التجديدية.

انفعل الشاعر منبهرا بما قرأ، وتمنى في قرارة نفسه لوان قصيدته كانت كذلك فعلاً.

قاص أردني

فوانيس مُغمضة

❖ مهند العزب

«كل هذا الليل لي»
محمود درويش

اشتعال

الشاب الذي أحرقته النار في صباه، يخرج من بيته ليلاً ليشعل النار على الشاطئ، ثم يبتعد وهو يراقب المد القادم الذي يطفئ تلك النار، ليبقى هو المشتعل وحده.

وفيات

كل صباح يقرأ صفحة الوفيات في الجريدة من على شرفته ويشرب فنجان قهوة، هذا الصباح فنجان القهوة أخذ يبرد، وصفحات الجريدة أخذت بالتطاير من على الشرفة، ولم يبق على الكرسي إلا صفحة الوفيات.

حبل

ضحك حتى أفزعت ضحكاته الفجائية سرب الحمام الذي حط بالقرب منه، حين شاهد الحبل الذي جهزه ليشنق نفسه به، وقد علقته أمه كحبل للغسيل.

نحيب

تدخل العزاء مجللة بالسواد تقبل أم القتيل، لم تعرفها أي من الموجودات، تطلب منها أن تدخل غرفته، وعندها تفتح درجاً به رسائل لم تكتمل ولم ترسل بالطبع، وبينما هي تقرأها، تأخذ الاثنتان بالنحيب.

-ذكرى

جاؤوا بعد الغداء إلى المقهى الذي كانوا يجلسون به معه، وجعلوا كرسيه فارغاً احتراماً لذكراه، وبينما هم يحدقون بصمت بالفراغ، جاء شاب وبحركة عفوية سحب الكرسي وانضم إلى صحبه الذين يجلسون بالقرب منهم، لحظة انطلاق ضحكة من الشاب وصحبه سرت حمى الضحك بين الجميع.

صمت

قضى كل الساعات السابقة بصمت، ولم يتحدث إلى الرجل في المقعد المجاور في الطائرة، ولم يحاول الالتفات إليه إلا عندما التقت عيناهما صدفة، كان الحزن بادياً عليه مما دعا جاره لسؤاله

عما به، لكن صوت المضيفة معلنة الاستعداد لمغادرة الطائرة، جاء ليقطع الكلام.

خارج المطار لوّحا لبعضهما البعض، ومضى الأبكم والحزن ما زال بادياً عليه.

طاسة الرعبة

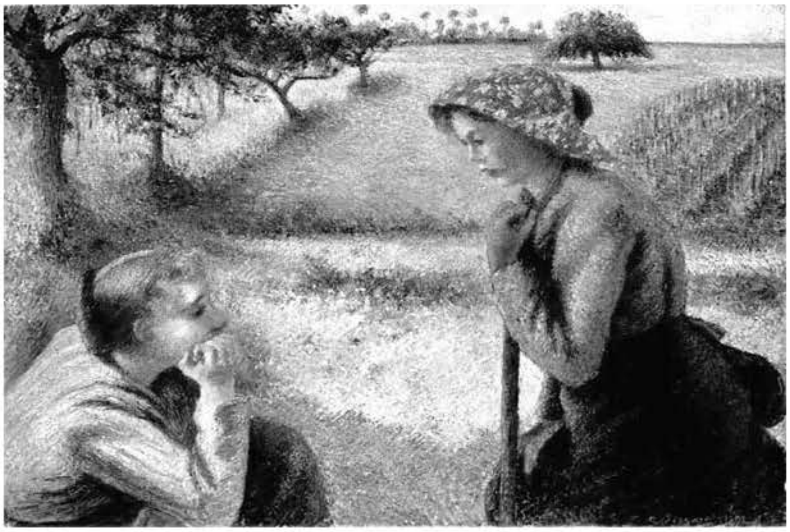
يشرب من " طاسة الرعبة " الموشاة بالآيات القرآنية علّ خوفه يزول، لكنه أبداً لم يَزُلْ، ليس لأنه ليس مقتنعاً بفعاليتها، بل لأن القصف ما زال مستمراً.

مقبرة

بالقرب من سور المقبرة رأيته يحاول أن ينحني جانباً ليحصل على بعض الخصوصية، وهو يتحدث من هاتفه النقال مع من اعتقدت أنها حبيبته، وهو يعدها بأن يعيشا سوياً عمراً مديداً، لحظتها كان يسند ظهره على قبرين متلاصقين لرجل وزوجته.

طائرة ورقية

الطفل المقعد فرحته غامرة حين تكون طائرته الورقية الأبعد والأعلى في السماء ولسبب ما حين يحل المساء وينزلها، وفي غفلة عن الجميع يمزقها وهو يبكي بالقرب منها وهي مهشمة.



سجن

يغلق زوجها عليها أبواب المنزل ونوافذه، تبقى دائماً وحيدة، تلفتت للعصفور الذي بالقفص وفتحت له بابه، ظل العصفور يطير ويطير بالغرفة، وتملكتها الحيرة ترى هل أعطته حريته أو سجنته معها ؟!

أنين ذئب

حين يموت صياد الذئاب وهو يطارد أحدها، يقترب ذاك الذئب من بيت الصياد، ويسمع زوجته تبكي أن زوجها وعدها بعد بيع فراء الذئب بمؤونة الشتاء، ودفع ثمن الكتب المدرسية، وكرسي متحرك لطفلتهم الوحيدة المقعدة، بعد ذلك يجوب الذئب المدى، ويعوي بألم عظيم حتى أفزع الغابة كلها.

هدايا العيد

وقف الأب مع ابنته أمام متجر للألعاب والهدايا ليلة العيد، آلاف من الهدايا والألعاب جعلت ابنته تتلفت حولها، وكلما اتسعت حدقة عينها لترى أكثر، كانت الأرض من تحت قدميه تصغر وتضيق.

ارتواء

أكاد أقسم أنه في نهار صيفي حار وأنا صائم سمعت صباري تقول لي: أتعرف لماذا أنا احتمل العطش، وقبل أن أستوعب الأمر تردف قائلة: لأني لا أحلم بالارتواء.

كاتب أردني

جاليريا

* ناصر الريماوي

متقنة، توشك ان تنطق، أو هكذا تراءى لي، النظرة الحانية تطغى في تحولاتها الرصينة لتثقب صفحة الضوء الخافتة عند طرف اللّوحة المقابل، الوجوه تزحف ببطء، تشيعها بنظرة أخيرة وعابرة للتحول إلى غيرها، الصالة بدت كدهليز معتم تنوء بهدوء ثقيل يليق بالنخبة، في حضور مقتضب، تحول مع الوقت إلى همس حاد أخذ بالتصاعد، سرعان ما تكفلت قواطع الإسبستوس بإمتصاص جذوته.

اللافته المضاءة عند اول الممر، تؤكد على ضرورة التقيد، بالمسافة المحددة للنظر وإستخدام التقنية المتوفرة في تحقيق التكامل البصري، لكل لوحة، أدركتُ شيئاً مما تعنيه تلك اللافته، حينَ توغلتْ بعض المفردات في بروزها المجسم وراء خلفية معتمة وببطء شديد، لكني لم اتحول، تجذرتُ عن قصد أمام بورتريه النظرة الحانيه "هموم على طاولة الوطن"، كان نصف الوجه يتكىء على راحة اليد، أسفل الذقن، بينما تناثرت خصلات كستنائية اللون حول شلال من الشعر المرسل، تدفق من خلال حزمة واحدة، إنبثقت للتو من أعلى الجانب الأيمن للنافذة، زغب خجول ينحدر مع إنحناءات الخد يلمع تحت وهج الإنارة المصوبة، من خلال مصدر نقطي دقيق مخفي، لم تكن السلسله الذهبية التي تدلّت بأيقونتها حتى تخوم الصدر إلا لوحة أخرى للجمال الآسر، تحولتُ مرغماً لإفساح المجال تحت إصرار وافد جديد، اللوحة المجاورة "طموحات شابة" تبعث على كآبة حصرية، لعجوز شمطاء، تبثُ من عينيها كتلاً ملتهبة من شبق يسكن الاعماق، متصابية، نظراتها أصابتني بالقشعريرة، اليافطة خارج الصالة تقفز إلى ذهني من جديد... "نرحب بالنخبة... اولاً" تساءلت في حيرة... ما الذي يمكن للنخبة أن تراه، غير هذا؟!

بعد قليل، كنت أخضع لتأثير اللوحة "الحانية" من جديد، غافلتُ الحضور بالتطاول فوق الشريط الفسفوري الذي يرتكز على مساند فضية على إمتداد الصالة، حنيتُ قامتي في تجاوز ملفت، هممتُ بلمسها، إنتفضتُ وأنا أتراجع دفعة واحدة، كان صوتاً رزيناً لا يخلو من الريبة على الرغم من إنتقاء الكلمات بلباقه لرجل متأنق، برز خلسة: سيدي... كيف يمكنني أن

اخدمك؟
-شكرا فقط أحاول التعامل مع اللوحة تقدم مني وهو يوصي بضرورة التقيد بالمسافة الثابتة للرؤية، وراء الشريط،
ثم ناولني منظاراً إسطوانياً دقيقاً: سيدي... هذا سوف يساعد على تحقيق رؤية متكاملة... قالها في لباقة متناهية، ثم توارى مبتعداً خلف حضور كثيف لظلال النخبة، جعلتُ المنظار في قبضة يدي تماماً، وشددتُ عليه.
أمام النافذة المضاءة على عتمة الدهليز، وبعد أن تخلصتُ من ظلال شاركتني المكان في تلك اللحظة، شعرت بإغراء الفتاه المصلوبة على أفق اللوحة، تطاولت فوق الشريط مرةً ثانية، حتى دنتْ من يدي صفحة الوجه الحانية، مررتُ أناملي على صفحتها المصقولة، ثم تجرعت المفاجئة، حين غاصت يدي نحو عمق اللوحة، حيث تسبح المفردات في خلفية داكنة، أغواني فراغها المعتم بالمتابعة، فحركت أناملي نحو خصلاتها المتناثرة، تحسستها، كانت تنبض حية وسط الفراغ، مررتُها فوق وجنتيها، أغراني دفئها بالمتابعه، إنزلقت يدي في شغف نحو صدرها النافر، تلاحقت أنفاسي في إضطراب، كان صدر الفتاة ينبض... خلته يعلو ويهبط تحت وطأة الهموم وهي تزين طاولة الوطن... قلت في إرباك حين داهمني هذا الشعور: كم هي جميلة تلك الهموم، تحتاج لمن يفك أزرارها عنها قبل طرحها على تلك الطاولة، رغم الشفافية المطلقة للرداء تحت شعار التعامل مع تلك الهموم... لكن... سحقاً لكل الهموم... فكلنا نعشق الوطن.
الايقونة تعترض يدي، في إنزلاقها الاخير... نحو القمة النافرة، احتوتها أصابعي في مجون، دون إكتراث لتسارع ضربات قلبها أو إرتعاش لأناملي الزاحفة، بينما تراخت قبل الإنزلاق الأخير نحو مجهول تمدد فوق تلك الطاولة المفترضة، شددت من قبضتي حول الايقونة، إنفصلت عن سلسلة الصدر لتستقر في يدي.
سطعتْ أنوار كثيفة، فتكت بالعتمة، وبشكل مفاجيء، تلتها موجة حادة من التصفيق بين الحضور، ترنحتْ على إثرها كل الوجوه الساكنة وهي تطل من إطاراتها المزخرفة لتنحني امام الجميع، الفتاة الحانية تبسط ذراعيها وتحني قامتها للنخبة، تبعتها العجوز المتصابية، ثم باقي الوجوه على إمتداد اللوحات الاخرى في تتابع غريب، ستائر خشبية بلون الجدران تنسدل تدريجياً معلنةً نفاذ العرض... أما الأيقونة... فلا زالت في يدي!
أربكني توالي المفاجآت، بذلتُ جهداً للتماسك امام النخبة وسط ذهول وحرج بالغين، تحول الجميع إلى بهو الصالة بعد ان تحررت خطواتهم من بطئها امام اللوحات التي بدت كنوافذ مغلقة على الجدار المقابل.
الفتاة الحانية تعبر مسرعة، من بوابة جانبية تمر بين الحضور بخطى ثابته نحو بهو الصالة، تبعتها بنظراتي، وأن أشدد من قبضتي على تلك الأيقونة، حتى توقفتْ أمام طاولة تحلق حولها ثلاثة من الحضور كانوا يصغون بإهتمام بالغ لشخص يفيض شرحاً، تبينته على الفور، كان هو ذلك الرجل المتأنق في بذلته الرسمية، وقفتْ إلى يمينه، ثم حنتْ قامتها لتسر له بحديث خافت، دفعني الفضول فأقتربتُ أكثر، تبدلت ملامح الرجل، بشكل مفاجيء وهو يصغي لها، تبادلا همساً قصيراً، ثم إنتصبتْ، وراحت تمسح المكان في شبه دائرة، بعينين نافذتين تبحثان عن شيء ما... حتى وقع بصرها عليّ، فهمستْ للرجل المتأنق وأشارت بيدها نحوي، رشحت بضع قطرات من عرق بارد، على جبهتي، حين تذكرت ما بدَرَ مني نحوها، مما زاد في إرباكي وضاعف من حرجي.
العجوز المتصابية، إلى خارج الإطار، ليست سوى كومة من الطموحات الغائرة فوق مقعد عريض في الغرفة الجانبية، أما الفتاة الحانية فقد بدت حانقة، وهي تقف تضم ساعديها إلى صدرها في تحفز، إنتفضت ثم صرخت في وجه الرجل المتأنق عندما رأتني أعبر الباب برفقته: نعم هذا هو...!!
حاولت التماسك وانا أعلن إعتذاري أمامهم: المعذرة، لم أكن أقصد التحرش... أنا كنت أقصد اللوحة...

وحسب.
زمجرت الفتاة في وجه الرجل المتأنق وكأنها عثرت على دليل إدانه: هل سمعتْ؟ لم اكن مخطئة، لقد كان يقصد اللوحة فعلاً، وهذا يكفي... ثم لطمت ساقيها بيديها في نزق وإستدارت، تحركت العجوز في بحر الطموحات بتثاقل نحو الفتاة تطالبها بالتهدئة: لم تكن سوى مبالغة، لها ما يبررها كونها هموماً مفتوحة على جميع الإحتمالات... أنا واثقة.... ثم شملتني بنظرة صافية
ردت عليها الفتاة في حنق بالغ: لديكِ ما يبرر هذا التعاطف، لقد لمحتهُ، كان إيجابياً في التعاطي مع طموحاتكْ...
تبدد حرجي تماماً بعد أن تحولت دهشتي إلى حيرة عندما ردت تلك العجوز وقد طفحت ملامحها بنقاء مغاير لما ألفتهُ عنها مسبقاً: نعم... كانت سخرية معبرة وشاملة... تناولتني على مراحل... لن أنساها... لقد جردتني من كل شيء.
إنبرى الرجل المتأنق للمرة الأولى ليعلق ببرود محير ولباقة نادرة: سيدي كان عليك التماهي مع همومنا حين نفردها على طاولة الوطن، لا أن تحاورها بلمسات جافة وبيد راجفة... أليس كذلك؟
-ربما لأنني لم أحتمل نبضها المفاجيء تحت أصابعي... أعني تلك الهموم.
من خلال الوجوه المتحفزة، أدركتُ بفطرتي، أنني قد غردتُ بعيداً عن السرب... وبمسافة كبيرة، حددها ذلك المتأنق بالهائلة حين كظم غيظاً أخفاه وراء لباقته المحيرة: سيدي ... هل أنتَ من النخبة؟
-متذوق للحركة التشكيلية والتجسيد الثلاثي...
-سيدي لا يبدو أنك جئت هنا لتسخر منّا... أنا واثق من هذا... لكن بلا شك، ينقصك التمتع بذلك الحس التركيبي للنخبة... هذا كل شيء.
كان طوال الوقت يوزع بصره بيننا ثم ينكسر بلا إرادة على قبضة يدي المشدودة من حين لآخر، حتى تعثر أخيراً بنزق المبالغة، في إخفاء تلك الايقونة، دنا حتى التصق بي وهو يشير صراحةً لقبضتي، عاودني الحرج والإرتباك مرة أخرى، بينما تأهبت تلك الفتاة الحانية لقطف المزيد من الأدلة...
-سيدي من فضلكْ... وأشار إلى قبضة يدي في إصرار
-ماذا ؟ هل هناك شيء؟
-عذراً، هل إنتهيتَ منه؟ أيمكنني أن استعيده يا سيدي...
-لم أكن أقصد... كانت الايقونة في طريقي... سقطت في قبضتي رغماً عني... أنا... لم...
-عفواً، لا أدري عن أية أيقونة تتحدث، أنا أريد إستعادة المنظار فقط!
ظلال النخبة لا تزال تسبح في هدوء لزج تحت أضواء خافتة لصالة العرض، الفتاة الحانية تضم أيقونتها إلى صدرها النافر، إلتفتُ نحو الرجل المتأنق.. كان مسكونا بدهشة عابرة، بادرته مفصحاً عن ذهولي أنا الآخر : أوه... عفواً تفضل...
حررت المنظار من قبضتي، سلمته له في امتنان، بادرني بسؤال على هامش اللقاء المقتضب: هل أعجبتك اللوحة؟
-توشك أن تنطق... لكن، هل تعرف هذه الفتاة؟
-أية فتاه... سيدي؟
-هذه الفتاه... الفتاة الحانية، التي تحتل كامل المساحة...
-ليس ثمة فتاه سيدي في هذه اللوحة تبادلنا دهشة مشتركة، في صمت محير، حتى ندت عنه آهة عميقة إبتلعها وهو يقول: أنت لم تستخدم المنظار سيدي ... أليس كذلك؟
- نعم ... لكني أراها ماثلة أمام عيني في تجرد تام!
لم ينتظر ردي، كان قد تلاشى بين الحضور، وسط العتمة، وهو يقول في لباقة متناهية: عذراً سيدي، هذا يكفي... لقد تبادلنا إضاعة الوقت.

كارلوس فوينتس: الإبداع لا وجود له دون تقاليد

* ترجمة: مدني قصري

تلقينا بعض العناء في الوصول إلى بيت كارلوس فوينتس، المكسيكي، في الحي الجنوبي من المدينة، القريب من الحيّ الجامعي. لا يحمل البيت اسمًا على العنوان المذكور. شباك واترفون (هاتف داخلي)، وجدرانٌ عالية تحمي الكاتب. أقبلتْ علينا فتاةٌ مكسيكية يرافقها كلبٌ واقتادانا إلى المكان عبر درْجاتٍ عديدة. في رشاقة واسترخاءٍ وابتسامٍ، استقبلنا صاحبُ الخمسينَ عامًا من الخبرة الكتابة الروائية، الكاتبُ البالغ من العمر ثمانين عامًا منذ ١١ تشرين الثاني الماضي. في صالونه لوحاتٌ، ومكتبةٌ متواضعة، وكُتب فنية منشورةٌ على الطاولات. ونسخة من آخر رواياته السميكةLA VOLUNTAD Y LA FORTUNA التي لم تُترجَم إلى الفرنسية بعدُ، وصورُ أطفاله الثلاثة، ومنهما كارلوس وناتاشا، اللذين توفيا في صباهما.



مع هذه الشخصية الأدبية اللاتينوأميركية العالمية، كارلوس فوينتس CARLOS FUENTES الذي كان ضيفًا ونجمًا على صالون الكتاب في باريس الذي افتتح يوم ٣١ آذار الحالي، كان لنا هذا الحوار.

لوفيغارو: في يوم ١١ آذار قدّمتَ محاضرةً في المكتبة الوطنية في باريس، حول الأدب اللاتيني الأميركي. هل تطور هذا الأدب في نصف قرن؟

كارلوس فوينتس: لقد تغيّر هذا الأدبُ تغيّرًا هائلا. في بداياتي، لم يكن هناك روائيون كثيرون. لقد قال ناقدٌ كبير ذات يوم: "أميركا اللاتينية، روايةٌ بدون روائي." ثم جاءت كلمة بابلو نيرودا. وكان أوّل روائي هو أليجو كاربنتييه ALEJO CARPENTIER، وتلاه بورغس BORGES، ثم أستورياس.ASTURIAS وأخيراً جاء "الازدهار الكبير"، وهي حركةٌ أدبية من اثني عشر شخصًا، ومنهم غارسيا ماركيزGARCIA MARQUEZ، وكورتزار CORTAZAR ، وفرغاس لوزا . VARGAS LLOSA وهناك

الآن، نحو مئة روائي جيّد في أميركا اللاتينية.

-على ذكر "الازدهار الكبير"، هذه الحركة الأدبية التي تمثلُ أنت واحدًا من رموزها، والتي أعادت صياغة الواقع اللاتيني الأميركي، قلتَ فيها ذات يوم:"لقد كتبنا التاريخ بخط عريض، وسيكتبه الذين يأتون من بعدنا، بخط صغير"...

*في زماننا نحن، مع غارسيا ماركيز، وفرغاس لوزا، كان علينا أن نقول كلّ ما لم يقله غيرنا من قبلُ، في هذه القارة الهادئة. في رواياتنا كنا نميلُ إلى رسم بانورامات كبيرة، فيما كلّ القصص التي تُكتب اليوم هي قصصٌ شخصية، أكثر فردية، حيث يتحدث الروائيون عن الحب، وعن الجنس. الكُتّاب الجدد يشتغلون على شاكلة الكُتّاب الانجليز، أو الأمريكيين اليوم. وهم الذين لا يطرحون نفس الأسئلة التي كان يطرحها دوس باسوسDOS PASSOS ، أو ميلفيل MELVILLE في أيامهما. فاليوم، يرى الكُتّاب أنه ما من داعٍ يدعوهم لطرح المسائل السياسية والتاريخية الكبرى.

***يبدو وكأنك تحسد حريةَ الكتّاب في أيامنا هذه؟**

-لم أكن أقلَّ حريةً منهم. لكن، لعلك تعلم، أنني حين كنت في بداياتي، وعندما قرأتُ رواية بيدرو برامو PEDRO PARAMOلـ خوان رولفوJUAN RULFO، هذا العمل الرائع الذي يتناول الريفَ، والثورةَ، علمتُ أنني لا يمكن أنْ أحقّق أفضلَ من هذا العمل في هذا الميدان. كان الأمر قد فات أوانه. بيدرو بارامو، أشبه بتفاحة ذهبية في شجرة يابسة. تساءلتُ حينها لماذا لا توجد روايةٌ كبيرة عن مدينة مكسيكو. كان عدد سكانها خمسة ملايين نسمة، لكن لم يكتب شيءٌ عنهم، أي عن قلب البلاد، في الأدب. كان عمري خمسة وعشرين عامًا. فانطلقت في هذا الموضوع.

-وتمخّض هذا عن "أكثر المناطق صفاءً"، روايتك الأولى. تُرى، كيف استقبل القرّاء هذه الجدارية فائقة الحداثة، عن مدينة مكسيكو؟

*كتب أحد النقاد: "في خلال أسبوعين اثنين فقط، سوف ننسى السيد فوينتس!" لقد أخذ عليّ هذا الناقد كوني لست كلاسيكياً، وعلى الخصوص استعمالي لكلمات بذيئة. ثم إن مدينة مكسيكو مدينةٌ مقدسة، فلا يجوز أن نتحدث عن بعض العائلات الكبيرة. ولما كنتُ أسخر من أدب حكيم فقد صرتُ بالضرورة كاتبًا ثوريًا. وفي النهاية أعْجَبَ الكتابُ البعضَ، لكن هاجمه كثيرون، لكنّ الكتاب قاوم مقاومة حسنة. واليوم ها هم الأسبانُ ينشرون طبعةً جميلةً منه، بمناسبة الذكرى الخمسين لصدوره.

-هل يمكن للكتب والكلمات، أن تنقذ الناس؟

*لا. لا أظن ذلك. كل واحد ينقذ نفسه بحياته الخاصة، وبعمله، وبأصدقائه، وبالبحث عن حريته. الكاتبُ لا يمكن أن يقدّم إلا عملَه، الذي لا يقلّ أهميةً عن عمل المهندس المعماري، أو عمل الطبيب. وليس أكثر. مهمّتُه، هي أن لا يدع اللغة تنام. فالأدب، يعملُ عكسَ السياسة التي، تميل بحكم الشعارات التي تحملها وترود لها، إلى جعلها رديئة. فالكاتب هو الذي يعطي معنًى جديدًا للغة والحديث. على مدى الزمن.

-نراك دائمًا تعشق اللعب بالكلمات؟

*إنه، بلا شك، الجزءُ الشاعري الخفي الكامن في ذاتي. لقد كتبت قصائد شعرية، وقصصًا، ومسرحيات، وسيناريوهات، لكنني لم أكتب شعرًا. قرأت للتو الأديب الفرنسي بودلير، وفهمتُ بأننا لا يمكن أن نضاهيه. فأمام هذا العبقري، يصبح التواضعُ أمرًا واجبًا محتومًا. وكذلك الشأن مع سيرفنتس CERVANTÈS بالنسبة للشعر، فأنا أعيد قراءةَ دونْ كيخوتةDON QUICHOTTEكلّ سنة، أثناء أعياد الفصح، وفي كل مرةٍ أُفاجأ بوجودِ أشياء جديدة فيه.

-دون كيخوتة، هو كتابك المقدس؟

-إنه، في نظري، الروايةُ المؤسسة للأدب الأوروبي. أقول هذا حتى وإن كنتُ أعرف أن الكثير من الناس لا يوافقونني في هذا الحكم. الانجليز يدّعون أنهم هم الذين اخترعوا الرواية. دونْ كيخونة، هي أكبر رواية، لأنها تجمع في روايةٍ كبيرة كلّ الأنواع

الروائية. مُدوّنة سرفنتس لا نهاية لها. أما الانقلابُ الكبير الآخر في نظري، فهو كافكا. لقد لمس القلبَ الملعون للقرن العشرين! لقد تنبّأ، قَبْلَ الناس جميعًا، بأسوأ أمراضِ الاستبداد، والاستعباد، والاستلاب.

-المكسيكيون لا يقرؤون إلا القليل من الأدباء الفرنسيين اليوم، وأنت؟

*لقد اكتشفت وقرأت الكاتبَ لوكليزيو (الحائز على جائزة نوبل) وموديانو MODIANOلكن الكاتب الذي أحببته كثيرًا، والذي هو غير مقروء كثيرًا هنا، هو مورياك MAURIAC. فعند هذا الكاتب وجدتُ كلَّ الذكاء الذي يميز الكاثوليكية. إن ما أحبه عند هذا الكاتب أنه يتناول المسائل الأخلاقية. كتابٌ مثل "العقدة والحية"، أحدث تأثيرًا كبيرًا على روايتي "موت أرتيميو كروز". ثق أنني جدّ حساس لفكرة وجود سلسلة من الكُتّاب. إننا ننتمي إلى تقاليد. ونُنَمّي هذه السلسلة بالإبداع. لكنّ هذا الإبداع لا يمكن أن يوجد دون هذه التقاليد.

-هل ما زلتَ تكتب وأنت تمشي؟

*نعم، في لندن حيث أقيم أكبر فترة من السنة، أحب أن أمشي كل يوم. أما هنا عندنا، الأمر صعب. عندما كنتُ شابًا كنت أمشي كثيرًا في وسط المدينة. واليوم لم أعد أجرؤ على المشي. فخارج البيت هناك أخطار كثيرة. مع الأسف!

-قلت ذات يوم إنه كثيرًا ما تحس في مكسيكو، بماضي حضارة الأزتيك؟

*أجل. لقد تحدث عن نفخات الهواء الغريبة، وعن الإحساس بوجود الموت. مكسيكو مدينةٌ ذات طوابق كثيرة، بعضها فوق بعض. المركزُ التاريخي، زوكولا، شيده هرنان كورتس فوق تينوشتيتلانTENOCHTITLAN ، المدينة المطمورة والمهدّمة التي كان تمارَس فيها القرابينُ البشرية. فمن حين لآخر، تطفو هذه المدينة المطمورة وهذه الهياكل العظميّة الهندية. مدينة كورتس الباروكية، مدينةُ القرن التاسع عشر، المدينة الأميركية المزعومة: كل هذا الخليط يبهرني. هذه المدينةُ، بسكانها البالغين عشرين مليون نسمة، بل قل هي بلدٌ أكثر منها مدينة. عندما رأت عيناي النور لم يكن بهذه المدينة سوى خمسة ملايين نسمة! مكسيكو اليوم عبارةٌ عن شبح بشري. مدينة السيارات. ورغم هذا الكابوس الذي نحسّ به وكأننا لا نتقدم خطوةً واحدة، تظلّ مكسيكو مدينتي. لكلّ كاتب مدينتُه. بلزاك في باريس، وديكنس في لندن، ودوس باسوس في منهاتن، وأنا في مكسيكو. مكانٌ يمنح النَّفَسَ لمخيّلتي.

***أنت الذي كنت معارضًا متشددًا لجورج بوش، هل تثمّن انتصار باراك أوباما؟**

-نعم، بالطبع. لكنني أتسائل إن كان شهر العسل سيستمر. لكنه عالمٌ آخر، وكونٌ آخر هذا الذي قد وُلد. مع رجل ذكي، يحسن التحدث والكلام، ويحيط نفسه بأناس مختلفين. لنذكر أن أوباما، بعد أسبوعين فقط من وصوله، اتخذ قرارات مهمة. لقد استعرض بكيفية واضحة وقويّة مسألة العراق، وفلسطين وإسرائيل.

-رؤيتك للالتزام الكاتب هل ما زالت متعارضة مع رؤية سارتر؟

*أبدًا. الالتزام الأصلي هو الذي نملكه تجاه الخيال، وتجاه اللغة. فهذا يأتي قبل أيّ التزام سياسي آخر. الالتزامُ السياسي ليس واجبًا، بل هو اختيار. فعندما أكتب منابرَ في صحف العالم أجمع، فهو اختيار مواطن. إنني أكتبُ بصفتي مواطنًا، لكنّ لغتي هي لغة كاتب. ولا أدعُ قناعاتي السياسية تدخل في كُتبي. هل تذكر أنّ الأديبَ الفرنسي بلزاك، الذي كان كاثوليكيًا ورجعيًا، كتب أكثر الأشعار ثورية في عهده؟

-بلغتَ الثمانين من عمرك، وما زلت تكتب؟

*بالطبع، لقد نشرتُ للتو كتابًا عن هابيل وقابيل، الإخوة الأعداء. العنفُ يقع في قلب الرواية التي يرويها رأسٌ مقطوع لأحد المتصارعين. إنني أكتبُ لأطفالي، فهم حاضري. وأكتبُ لسبب آخر أيضًا، وهو أنّ الملل يعني الموت.

-عن صحيفة لوفيغارو الفرنسية
-مترجم وكاتب جزائري مقيم في الأردن

الأعمى

❖ كيت تشوبين
❖ ترجمة: حسام بدار

سار الرجل في الشارع ببطء، وصندوقه الصغير الأحمر يتدلى من رقبته. وبدت قبّعة القش القديمة التي يعتمرها وملابسه الرثة التي يتلفع بها وكأن المطر قد بللها مرارا وأن الشمس قد جففتها على جسده بنفس عدد المرّات.

لم يكن هذا الرجل طاعنا في السن، ولكنه بدا كذلك لكثرة تجواله تحت الشمس على الأرصفة التي تعوزها بلاطة هنا وبلاطة هناك. وعلى الجانب الآخر من الشار ع كانت هناك اشجار وارفة الظلال تغري الناس جميعا بالمشي على ذلك الجانب إلا صاحبنا هذا، ليس فقط لأنه "يتمتع" بنسبة غباء كبيرةذ بل ولأنه كذلك . . اعمى.

احتوى الصندوق الأحمر المتدلي من عنقه على اقلام رصاص كان يحاول بيعها. وعندما كان يقصد جهة ما لم يكن يحمل عصا، بل كان يستعين في سيره بتحسس درابزين حديدي. وعندما يتعثر بدرجات منزل من المنازل ويرتقيها ويضل طريقه الى جرس باب ذلك المنزل، كان ينزل تلك الدرجات عائدا ادراجه وهو يجر اذيال الخيبة.

وقد يفلح احيانا في الوصول الى زر الجرس، ولكن إجابة الخادم او الخادمة كثيرا ما تكون أنّ سيدة البيت ليست بحاجة الى قلم من اي نوع وأنهما غير مستعدّين لإزعاجها بشأن امر تافه كهذا.

في صباح ذلك اليوم، تعب احدهم من صندوقه المدلى من رقبته فعهد به الى هذا الرجل عله يكسب ما يقيم اوده. وها قد مضى عليه وقت طويل وهو في مشيه هذا دون ان يبيع شيئا. وعضّه الجوع بأنيابه، وجفّ حلقه من شدّة العطش. كان ذلك اليوم قائظا، وكان هو يرتدي الكثير من الخرق البالية ذ مما زاد من عذابه. كان بإمكانه أن يخفف من تلك "الملابس" وأن يلقي بها بعيدا او أن يحملها على

ذراعه، ولكنه لم يفعل. وأبصرته امرأة عطوف من على شرفتها ورثت لحاله وتمنّت لو أنه يتجه الى الظل.

سار في شارع جانبي يعجّ بعدد من الصّبية الذين يلعبون بصخب وضجيج. وجذب الصندوق الأحمر انتباههم وأرادوا أن يروا ما بداخله. حاول احدهم ان ينتزع الصندوق منه، ولكنه بغريزة من يدافع عن مصدر رزقه الوحيد قاوم الصبية وصرخ في وجوههم ووجّه اليهم اقذع الشتائم. ولاحظ ما يجري شرطيّ آتٍ من زاوية الشارع امسك بالرجل من ياقته الرثة وهزّه ونهره، ولكنه تركه يسير في حاله عندما اكتشف بأنه كفيف. وتابع هو سيره تحت الشمس.

وأثناء تجواله العقيم توجّه دون أن يعرف الى شارع تكثر فيه العربات الآلية التي تهدر كالوحوش وتهزّ الأرض من تحت قدميه. واضطرب الرجل وأخذ يعبر الشارع مذعورا وبدون رويّة.

وفجأة حصل شيء فظيع تسبّب بإغماء النساء واصابة قلوب اشجع الشجعان بالهلع وتدافُع الأطباء بعرباتهم نحو ما جرى دون اتفاق.



لقد تولد هذا الذعر عندما تهامس المتجمّعون بأن وجيه تلك البلدة وأثرى اثريائها كان يقود عربته الفارهة بكل طمأنينة وهدوء، خارجا من عمله ومتجها الى منزله الترِف، عندما داهمه سائق بعربته ذ بغتة وعلى غير توقع ذ بقصد أن يتفادى شخصا رثّ الملابس يتدلى من رقبته صندوق احمر غريب الشكل، وانّ هذا الوجيه قد دفع حياته ثمنا لما حدث.

تعجّب الأعمى لهذه الصيحات التي تناهت الى اذنيه، واعتقد انها ضرب من ضروب الفوضى، وعبر الشارع بخطواته المتعثرة وهو لا يلوي على شيء!!

***كيت تشوبين: كانت سيدة القصة الأمريكية القصيرة في حقبة ما، وتميزت قصصها بتنوّع موضوعاتها.**

مترجم أردني

الكاتب

* فولفغانغ بورشرت
* ترجمها عن الألمانية
علي عوده

على الكاتب أن يمنح البيت الذي ينهمك الجميع ببنائه اسماً. وكذلك الحجرات العديدة. عليه أن يشير إلى حجرة المرضى (الحجرة الحزينة,) وحجرة السطح ,التي يلعب فيها الهواء ,وحجرة القبو "الكئيبة". لا يجوز له أن ينعت القبو ب(الغرفة الجميلة).

حينما لا يعطيه أحدهم قلم رصاص عليه أن ييأس من الألم. ويتوجب عليه محاولة الحفر على الحائط بمقبض الملعقة. كما في السجن. إنه لثقب قبيح. وإن لم يفعل ذلك في أزمته ,فإنه ليس حقيقياً. عليهم أن يرسلوا به إلى الشارع.

عندما تقرأ رسائله في بيوت أخرى, عليهم أن يعرفوا أن الأمر هكذا في كل بيت. وسيان إن كتب بأحرف كبيرة أو صغيرة. لكن عليه أن يكتب بخط مقروء. يتوجب عليه أن يعيش في الحجرة تحت السقف. يطلّ على مناظر هائلة هناك. هائلة ,إنها فائقة الجمال وبشعة. ثمة عزلة هناك في الأعلى ,كما أنها شديدة البرودة وشديدة الحرارة.

حينما يزور النحات (فيلهلم شرودر,) الكاتب في حجرته ,يشعر بالدوار. ولا يجوز للكاتب أن يأبه لهذا. أما السيد (شرودر) فعليه أن يألف الارتفاع. وقد طاب له ذلك.

يتاح للكاتب ليلا أن يتفرج على النجوم. وكم آلمه عدم استشعاره أن منزله في خطر. حينذاك ينبغي عليه أن ينفخ في البوق حتى تتفجر رئتاه.

* مترجم أردني

نماذج الشخصية في روايات طه حسين

* د. عبدالله الخطيب

شغل الأديب طه حسين بهموم الطبقة الكادحة التي عانت الكثير من الظلم والبؤس والشقاء في ظل الأنظمة المتتالية التي حكمت مصر، فتصدى طه حسين بقلمه لهذا الظلم وعرى الحالة المزرية التي يعيشها الملايين من المصريين، كان همه أن يرتقي بهذه الطبقة إلى مصاف الحياة الكريمة التي تضمن لصاحبها النبل والحرية والأمن " كان الإصلاح الاجتماعي هو الشغل الشاغل لطه حسين، وكان يمرضه أن تكون الكثرة الكاثرة من الناس تعيش في بؤس وشقاء، والقلة القليلة تنعم بكل شيء" »١«.

ولتحقيق هذه الغاية النبيلة كتب طه حسين مجموعة من الروايات شخص



فيها هموم الطبقة الكأداء وأبان عن الصراع الذي يكتنزه تجاه تلك الطبقة، فكتب رواية الكروان التي جاءت صدى لقضية الفساد الأخلاقي التي تعاني منها تلك الطبقة وذلك بفعل الطبقة المتنفذة المسيطرة على موارد الشعب ومقدراته، فجاء الإعلان عن الغاية من الرواية على لسان آمنة

-إحدى شخصيات الرواية "أفتدعني أقص أطرافا منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الزكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تراق" »٢«. وجاءت رواية المعذبون في الأرض تلبية لنداء المسحوقين من أبناء الشعب المصري، حيث يكشف طه حسين عن ذلك في إهدائه أول الرواية "إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل... إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون"»٣« وعلى شاكلة هذه الرواية روايات أخرى عالجت قضايا اجتماعية في البيئة المصرية.

شخصية المرأة المقهورة

يمثل هذا النمط من النساء واقع المرأة المتأزم الذي ينظر إليها نظرة

مادية بحتة، في ظل الإرهاب الأسرى الذي يفقدها حريتها وإنسانيتها ؛ لأنها مجرد ملكية قيمتها في الانصياع لرغبات الأهل، لا كما تريد، وأن عليها أن تكون مخلوقة مدجنة، تنظر إلى كل رجل في المجتمع على أنه سيدها المطاع الذي وجدت لخدمته.

ومثال هذا النموذج في رواية دعاء الكروان (آمنة)، فهي فتاة لم ترحمها العادات والتقاليد البدوية وحملتها وزر جرم أبيها، فتلوثت سمعتها ونفر عنها الناس.

يرسم طه حسين شخصياته على وفق يتناغم مع أحداث القصة، فآمنة بطلة قصة الكروان تنمو شخصيتها وتزدهر مع تطور أحداث الرواية، فبدأت القصة بالحديث عنها بما يهيئ للقارئ ما ستحمله القصة من مفاجآت. ولتبيان صورة آمنة في الرواية أتناولها وفق المحاور التالية:

أولا: تحديد الإطار النفسي للشخصية

آمنة، فتاة في ريعان الشباب تفيض نشاطا وحيوية، تشربت روح البداوة من أمها البدوية، تعيش في أسرة راعيها ماجن يتسكع وراء النساء.

إن طه حسين باختياره شخصية الأم البدوية أكسب آمنة عادات البداوة المتمثلة في التمسك بالقيم والاخلاقيات ورفض الخنوع، في الوقت نفسه كان اختيار طه حسين للأب الذي ينسلخ عن معاني الأبوة تجاه عائلته مسرحا لأحداث القصة.

ثانيا: المسار الحياتي لها

تعيش آمنة في بيت أمها البدوية فتكتسب القيم التي تهيئ لها شخصية القوة وعشق الكرامة، رغم أن والدها كان بعيدا عن هذه القيم فهو زير نساء عاشق للمجون والدعارة، تتجه آمنة كوالدتها وأختها للعمل في بيت مأمور المركز فتلتقي بابنته خديجة التي تهيئ لها السبل لتتعلم القراءة والكتابة، ثم لا تلبث الرواية بحركة مفاجأة أن تنتقل بآمنة إلى بيت عمدة لإحدى القرى مع أمها وأختها، ثم تبدأ لحظات الصراع القوي بإعلام أختها هنادي لها بوقوعها في الحرام مع المهندس الذي كانت تعمل معه، ويحتدم الصراع في شخصية آمنة لحظة رؤيتها للدماء الحمراء التي تسيل من هنادي بعد أن غرز خالها الخنجر فيصدرها تطهيرا لشرفه!!. فتلبي آمنة نداء الثورة الكامن في كيانها للانتقام من المهندس الذي لوث شرف هنادي أختها، فتنتقل للعمل عنده دون أن تكشف عن هويتها له لكنها سرعان ما تقع في حبه ليترجم هذا الحب بعد مدة برغبة في الزواج بين آمنة والمهندس.

ثالثا: التوقف عند نهاية المسار الحياتي

إن طه حسين استطاع عبر رحلة آمنة من بيت أمها إلى بيت مأمور المركز وتعلمها القراءة والكتابة مع ابنة مأمور المركز، ثم هروبها مع أمها إلى بيت عمدة إحدى القرى ثم رحلة الانتقام لشرف أختها، استطاع بذلك أن يرسم شخصية قوية واجهت الحياة المرة وظروفها الصعبة لكنها استطاعت بفضل تعلمها القراءة والكتابة أن تعي المخاطر التي تواجهها وان ترسم لوحة نجاتها بيدها ولعل في هذا نداء من طه حسين إلى ضرورة تعلم المرأة لتتمكن من تفادي الأخطار المحدقة بها، حيث حاول المهندس أن يغويها كما أغوى أختها ذ وهو لا يعلم أنها أختها ذ لكنها تتجلد وتنجو من براثينه.

بيد أن نهاية القصة تتحول بآمنة من ثائرة لشرف أختها إلى عاشقة لمدنس هذا الشرف ثم الارتباط به.

إن طه حسين أثار من خلال شخصية آمنة قضية اجتماعية تتعلق بمحور هام في حياة الفرد، العلم السبب في الخروج من أي تيه.

إن طه حسين أنقذ آمنة من كيد المهندس بفضل علمها وثقافتها، لكن الغريب من طه حسين أنه نزع من آمنة لغة الثورة والانتقام لأختها بمجرد رؤية المهندس والتعامل معه، بل إنه برر لآمنة موقفها منه ورغبتها بالزواج منه. وهذا التغير المفاجئ في شخصية آمنة ليس له ما يبرره.

أما في رواية " شجرة البؤس " فتبدو شخصية " نفيسة " المرأة المقهورة، التي تسقط في أوحال الجنون بفعل الرجال الذين لم يرحموا قبحها، فهي لا تملك

أن تصنع لنفسها وجها جميلا جذابا، إنها لم تصنع قبحها بيدها، إنها ضحية فلسفة الجمال التي لا ترحم. إنها " سلعة بين الناس المدعين "،»٤« تسقط نفيسه في هذا الوحل فيتنكر زوجها لحبها ولأيام العشق الذي قضاها معها فهو الذي سعى للزواج منها رغم أمه، يتنكر للحب ويتزوج عليها، ويتركها تصارع الجنون.

إن طه حسين في هذا المشهد يصور حالة البؤس التي تعيشها المرأة المصرية التي تمرض في بيت زوجها، وهذا أمر لا يمكن للمرء رده، فيدعها زوجها أسيرة المرض ويهجرها أو يتزوج عليها.

شخصية الأم:

عادة ما تظهر الأم رمزا للعطاء والتضحية في معظم الأعمال الأدبية ، فهي الموجه والمربي للأبناء، فجاء الاهتمام بدور الأم في رواية دعاء الكروان سلبيا نظرا لانسياق فضائها الروائي أصلا وراء قضية لم تكن للام فيها دور مباشر، لذا كادت صورة "الأم" أن تغيب عنها، لولا ظهور ضعيف ومحدود لدور الأمومة في هذه الرواية. وامتازت الأم في هذه الروايات بالسذاجة والبساطة والمسالمة. كذلك الحال في رواية "شجرة البؤس" فالام سلبية جدا لا دور لها في مجريات القصة حتى أنها لما رفضت زواج ابنها خالد من نفيسة لم يستجب الابن لمطالب والدته التي حذرته من أن يزرع شجرة البؤس في بيته ذ أقول بعد هذا الإقصاء من الابن لامه ماتت الأم كمدا وحزنا في بيتها.

شخصية المرأة التي تسقط في الرذيلة

إن طه حسين متعاطف جدا مع هذا النوع من النساء؛ لأنه يرى أن السبب في سقوطها ذ غالبا ما يكون ذ هو الفقر، ولولا ذلك لما احتاجت إلى العمل عند الرجال الذين يفترسون النساء دون رحمة، فيرسم طه حسين شخصية هنادي في دعاء الكروان ويتعاطف مع هذه الشخصية، ويبن أنها ضحية مجتمع سلبي شرس، فصورها ذات قلب رقيق تثير الشفقة، وأنها على استعداد للاندماج في المجتمع إذا لقيت من ينتشلها من هذا المستنقع الغارقة فيه. ودليل ذلك أنها كانت تحن للعودة إلى بيت المهندس لأن قلبها ما زال يعشقه، إنها ضحية للتفكك الأسرى الذي لم يرحم ضعفها، وضحية الجهل الذي لم يرحم قلة درايتها بالحياة.

إن طه حسين المصلح الاجتماعي لم يتعاطف مع مثل هذا النوع من النساء لحبه لهذا السقوط بل إنه يكشف عن أسباب السقوط فيشخص المرض ويدعو إلى علاجه. إن في احتفائه بالضالات الشاردات، يجتهد أن يجعل القارئ لرواياته يتعاطف معهن، ويتفهم ظروفهن التي دفعت بهن إلى الخطيئة ؛ فالظروف القاسية، كما يقول الدكتور طه وادي في كتابه (صورة المرأة في الرواية المعاصرة)، لا تجتث كل ما هو إنساني في الإنسان ؛ بل يبقى دائما ذلك الهامش الإنساني، بمأمن من تلوث الجسد ؛ وفي كثير من الحالات، تبقي الروح محتفظة بجوهرها، على درجة من النقاء. وهكذا، رسم طه حسين شخصية (هنادي) كامرأة ملوثة الجسد، نقية النفس، قلبها من ذهـــب!.

الشخصيات غير السوية في رواية دعاء الكروان

لا يخلو المجتمع النظيف من شوائب تكدر صفوه وتعيق تقدمه، وقد فطن طه حسين لهذا الأمر فرسم في رواية دعاء الكروان نموذجين لمثل هذا النوع وهما:

-المرأة المرابية العاهرة: المتمثلة في زنوبة، وهي شخصية هامشية، لكن وجودها في الرواية يعكس أثر هذا النوع من النساء في المجتمعات.

-المرأة الساحرة (العرافة): المتمثلة في شخصية نفيسة، وهي كسابقتها شخصية هامشية لا أثر لها في أحداث القصة، لكنها تكشف عن تعامل المجتمعات مع مثل هذا النوع من النساء.

-وطه حسين بإدخاله لهذين النموذجين في الرواية يكشف عن تلوث المجتمع المصري بالتعامل مع ما يضر طهارته الروحية سيما أن هذه الرواية الواقعية تهتم في قضايا اجتماعية أخلاقية.

أكاديمي أردني

اشارات

1–محمود السمرة، سارق النار، ص ١١٩.
2–طه حسين، دعاء الكروان ص ١١.
3–طه حسين، المعذبون في الأرض، ص ٥.
4–خالد الكركي، طه حسين روائيا، ص ١٣١.

إميــل زولا ١٨٤٠-١٩٠٢
زعيم المدرسة الطبيعية في الأدب

❖ هانيا العايد

في اليوم الثاني عشر من شهر نيسان عام ١٨٤٠ وفي منزل في شارع القديس يوسف القريب من حي مون مارتر في باريس، ولد اميل فرانسوا زولا من أب إيطالي وأم فرنسية.

كان ابوه فرانسوا زولا مهندسا في الثالثة والاربعين من عمره حين قدم الى مقاطعة "ايكس" في فرنسا للعمل في بناء قناة كانت ستحمل اسمه، وفي باريس حيث ذهب ساعيا للحصول على التأييد والدعم لمشروعه، التقى الآنسة إميلي أورلي أوبير الفتاة ذات التسعة عشر ربيعا فاقترن بها، وكان الطفل اميل باكورة زواجهما.

وفي عام ١٨٤٧ توفي والده في بلدة ايكس والتحق هو بمدرسة نوتر دام، ثم بكلية ايكس منكبّاً على تحصيل



العلم بعد فترة من الإهمال، وبعد ان تركت القرية بطبيعتها الساحرة ومناظرها الخلابة، أثراً عميقا في تكوينه النفسي والادبي اكبر من دروسه التي تلقاها في الكلية، وكان ولوعا بالمذهب الرومانطيقي ومعجباً بلامارتين وهوغو وموسيه.

كان إميل في الثامنة عشرة من عمره حين اضطره البؤس والفقر الى النزوح من بلدة ايكس الى باريس مع والدته، وهناك التحق بمعهد القديس لويس طلبا للعلم، لكنه أخفق في نيل شهادة البكالوريا العلمية، فكرر محاولته ثانية في مدينة مرسيليا لكنه اخفق مرة اخرى، ولم يكن بمقدور والدته الاستمرار في دفع تكاليف ونفقات دراسته، فراح يبحث عن عمل، فاشتغل في الجمارك بمرتب ستين فرنكاً شهريا، وكان قد اكمل العشرين من عمره لكنه لم يتحمل اجواء العمل المملة والرتيبة، فلم يمض شهران على التحاقه بهذا العمل حتى استقال، ليقضي فترة من حياته في فقر مدقع، الا ان اجواء الفقر والفاقة والفشل لم تسلمه لليأس بل استمر في القراءة والكتابة، فأنجز اول عمل قصصي له قبل بلوغه سن العشرين حيث كتب

قصة (عاملات القرى).

كانت ثقة اميل زولا بنفسه اكبر من ان ينال منها شيء، وكانت رسائله الى صديق طفولته وصباه (باي) تزخر بالعزيمة والتصميم على ان يصبح شيئا مذكورا، وان يحوز على الشهرة والمجد الادبي، وكان يصرح ان في داخله شيئا ما لا بد ان ينبثق وهو مستعد لابرازه مهما كلف الأمر، ورفع شعار "كل شيء او العدم".

وفي شهر شباط من عام ١٨٦٢ التحق زولا بدار (هاشيت) للنشر طمعا في كسب قوته والاقتراب من عوالم الادب والادباء، وعمل بجد ونشاط، وسرعان ما حظي باهتمام صاحب الدار، فرفع اجره وعيّنه رئيسا لقسم الدعاية والاعلان فيها، وقد عاد عليه عمله بالنفع المادي والتجربة في تسويق الكتب، وبإقامة علاقات مع بعض الادباء اللامعين مثل "غيزو ولامارتين وميشله وليتره وسان بيف وتان " وسواهم، ومن خلال عمله وعلاقاته اكتشف ان الادب ليس مهنة فقط، وانما تجارة أيضاً وان قيمة العمل الفني لا تكفي ان لم يرافقه الحذق والجهد في الدعاية والعلاقات.

وفي عام ١٨٦٤ عرض زولا مخطوطته (الى فينون) على الناشرين فرفضها ثلاثة منهم وقبلها الرابع اخيرا، وقد آمن ان عليه ان يعمل بمثابرة وجهد وان الشهرة والقروة والمجد لا تدق ابواب مكتوفي الايدي والكسالى، وبعد عام من صدور قصص (الى فينون) اصدر (اعتراف كلود)، لكن الكتابين لم يلقيا حظا وافراً لدى النقاد، وفي نفس العام اصدر كتابي (ما اكرهه) وهو مجموعة احاديث ادبية وفنية، و(داري) وهو مجموعة مقالات، وفي اواخر نفس العام اصدر مؤلفه (امنية ميتة) بعد ان استقال من عمله.

وفي عام ١٨٦٧ نشر (الغاز مرسيليا)، و(ادوار مانييه) وبعد عام اصدر كتلب (تيريز راكين) وكان قد بلغ آنذاك الثامنة والعشرين من العمر، واذا كان زولا قد اقترب من الواقعية قليلا، وراح ينأى عن الرومنطيكية في كتابه (اعتراف كلود)، فانه قد تخلى عن الرومنطيكية تماما، وابتعد عن خط "موسيه وهوغو" واستولت عليه هواجس الواقعية وسار على خطى "فلوبير وبلزاك وستندال". وكان تأثير بلزاك على زولا كبيراً لكن زولا لا يرغب ان يكون مقلداً لسواه، فلجأ الى العلوم الطبيعية لتكون له الوحي والالهام، فلماذا لا يحاول ان يجعل من العمل الادبي عملا علميا أيضاً، ليحقق الانسجام بين النزعتين، وقد سبق لزولا ان اطلع على نظريات (داروين) في النشوء والارتقاء، وبحوث (لوكاس) في علوم الوراثة الطبيعية، وفلسفة الفن ل (تين)، الا ان كتاب (كلود بيرنار) " المقدمة الى دراسة الطب الاختباري " كان بمثابة الالهام والهدف، وحدد مجرى تأليفه القاطع، واصبحت غايته ادخال الدقة والصراحة العلمية الى الرواية، وهكذا اصبح زولا رائد الرواية الاختبارية.

كان زولا في الثلاثين من عمره حين حين بدأ يعتقد انه يكفي الاديب الاختباري ان يكشف عن آفات المجتمع لكي يتسنى لرجال السياسة ان يحددوا العلاج المناسب ويطبقوه، فعزم على تأليف القصة الطبيعية والاجتماعية لعائلة (روغون مكارت)، واقنع الناشر "شاربنتيه" بتبني مشروعه، وان يدفع له خمسماية فرانكا شهريا.

لقد كان بلزاك بكتابه (الكوميديا الانسانية)، وما امتاز بها من غوص في العواطف الانسانية والبيئة الاجتماعية، وكان هوغو بكتابه " البؤساء " بعظمته الملحمية وشخصياته المنحونة بدقة، سدّين عملاقين في وجه تفوق زولا، وكان عليه ان يشق طريقه بينهما، وكان هذا هاجسه وهو يجلس الساعات الطوال ليكتب عمله الجديد.

في عام ١٨٧١ صدر المجلدان الاول والثاني من هذا العمل باسم (ثروة روغون) و(لا كورييه)، فاثار المجلد الثاني رسائل التشهير والشكاوى على نائب الجمهورية الذي بدأ زولا يعاني المتاعب منه لما تضمنه من احداث بذيئة ومغامرات مخزية، واموال مختلسة ونساء معروضة للبيع والشراء.

بعد ذلك بعامين اصدر زولا المجلد الثالث بعنوان (وسط باريس)، ثم اعقبه بعد ذلك بسنة بالمجلد الرابع بعنوان (غزوة البلاسان)، ثم المجلد الخامس بعنوان (غلطة الاب مورييه)، فالمجلد السادس بعنوان (جلالة اوجين روغون) خلال العامين التاليين، وقد تخلل هذه المجلدات مؤلفات اخرى له مثل (الحطاب) و (ورثة رابوردين)

و (قصص جديدة الى نينون)، فاظهر بذلك قدرة مذهلة وعزيمة ثابتة في العمل، وحظيت مؤلفاته باهتمام النقاد.

وكان زولا اثناء تلك الفترة يحاول ارساء قواعد مدرسة جديدة في الادب، فجمع حوله كل من "فلوبير وادمون دوكونكور والفونس دوديه" وكون منهم جماعة اصبحت تثير الكراهية والخوف والحسد من قبل معاصريهم من الأدباء الفرنسيين.

وفي صيف عام ١٨٧٦ ظهرت لزولا رواية (الحانة) في حلقات مسلسلة، وفي العام التالي ظهرت في مجلد، وقد لاقت هذه الرواية نجاحا غير متوقع رفع زولا الى قمة المجد، ولم تمض اسابيع قليلة على نشرها حتى اصبح اسم زولا على كل شفة ولسان، فتفوقت على رواية البؤساء كما تفوق هو على فيكتور هوجو الذي تربع على قمة الادب الفرنسي قرابة نصف قرن من الزمان، كما تفوق على بلزاك وكوميديته الانسانية.وفي ذات العام وما كاد يفرغ منها حتى بدأ بكتابة قصة (صفحة حب)، والتي حاول من خلالها ابراز قدرته على تصوير المشاعر الحساسة المرهفة، الا ان النجاح لم يكن حليفها كسابقتها، فقرر ان يبدأ بكتابة قصة جديدة يعوض من خلالها عن فشله في صفحة حب، وخلال ذلك اصدر ثلاث مسرحيات ومجلداً بعنوان (الجمهورية والادب) ضمنه مجموعة من مقالاته.

وفي عام ١٨٨٠ اصدر زولا رواية جديدة بعنوان (نانا) فحققت شهرة واسعة منذ صدورها، وفي حين كانت روايته الحانة تفضح اوساط الطبقة العاملة وعاهاتها، جاءت روايته (نانا) لتفضح الاوساط الراقية وتكشف عن وهنها، وفي نفس العام اصدر مجموعة من المقالات حول الرواية الاختبارية والمذهب الطبيعي في المسرح والمال والادب، كما اصدر كتابه (امسيات ميدان) تضمن اجتماعات اصدقائه الكتاب "هيوسمن" "موباسان" "هنري سيار" "ليون هينك" وبول اليكسي"، وفي العام الذي تلاه اصدر كتاباً جديداً يشتمل على وثائق ادبية ودراسات عن "شاتوبريان" "هوغو" "موسيه" "غوته" و"الشعراء المعاصرين" وعلم الاخلاق والادب.

وفي العام الذي تلاه اصدركتابه (المذهب الطبيعي في الادب)، ثم كتاباً آخر بعنوان (ادباؤنا الدراميون) ثم كتابا ثالثا بعنوان (الادباء الطبيعيون "بلزاك، ستندال، فلوبير، الاخوان دوغونكور، الفونس دوديه").

في عام ١٨٨٢ اصدر زولا روايته الجديدة (بوبيه)، ولكنها لم تبلغ في مستواها سابقاتها على الرغم من اعجاب "اندريه جيد " بها، كما اصدر ايضا مجموعة من المقالات في كتاب بعنوان (قرية)، ولم يمض عام على ذلك حتى اصدر روايته (سعادة السيدات)، وقد ابدى فيها اهتماماً كبيراً بالمسائل الاقتصادية، بعد ان طالع مؤلفات "فوربيه وبرودون وماركس"، كما الف مجموعة من الكتب والمقالات الجديدة، كما الف ثلاث مسرحيات وواصل كتاباته ونشره في العام التالي.

وفي عام ١٨٨٥ اصدر زولا روايته الشهيرة (جيرمنال)، وقد ادخل فيها عنصر التحقيق الصحفي، فجاءت ذات نفس ملحمي بذل من اجل احكام بنائها وفنيتها جهدا كبيرا، فلاقت نجاحا باهرا رغم اتهامه بالاساءة الى سمعة العمال، كما كتب ونشر مؤلفات جديدة ومقالات جديدة ومسرحيات جديدة.

وفي العام التالي اصدر زولا روايته (الارض)، وقد تناول فيها حياة الفلاحين في القرى، فاثار ضجة كبيرة، واتهم فيها بانه يذم الفلاحين وهوجم في بيان وقعه مجموعة من الكتاب، وفي عام ١٨٨٨ الف كتاب (الحلم) وبعد عامين اصدر كتاب (الحيوان البشري)، وهو اقرب ما يكون الى كتاب "دستويفسكي" (الجريمة والعقاب)، وفي العام التالي اصدر كتاب (المال) ثم كتاب (الانقلاب) في العام الذي تلاه، فكتاب (الدكتور باسكال) في العام الذي تلاه ايضا.

وفي عامي ١٨٩٦، ١٨٩٧ اصدر كتابي (باريس و روما)، بعد ان سافر الى روما لجمع الوثائق والمعلومات اللازمة للكتابه، وكان قد انجز قبلهما كتابه (لورد).

وفي فجر الثلاثين من شهر ايلول من عام ١٩٠٢، مات الكاتب الكبير اميل زولا مختنقاً في بيته في مدينة باريس عن اثنين وستين عاما، وسار في جنازته عدد غفير من الناس.

لقد انتج اميل زولا خلال حياته اكثر من ستة وستين عملا ما بين رواية

وقصة وترجمة ومقالة وبحث، وقد اثارت كتاباته آراء متباينة حولها في حياته وبعد مماته، وقد استطاع من خلال هذا الجهد المتواصل، والاخلاص المتناهي في عمله، ان يقف على قدم المساواة، بل ويطغى على عباقرة الادب الفرنسي الخالدين،وقد كان لزولا بعض الافكار والآراء المتطرفة والغريبة في الكتابة والحياة، كما كانت له هواجسه ونبوءاته التي استطاع ان ينتقل بها من الحلم الى الحقيقة، ومن الخيال الى الواقع ومن الأمنيات الى الملموس.

كان عمر زولا اقل من عشرين سنة حين كتب الى صديقه (باي) يقول:

"لم يخمد الالهام في نفسي، ان مخيلتي تحلق بي بعيدا، وسيخالج نفسي الشك اذا بقيت مجهولا.الفوز والنجاح يعظمان فقط افكار المؤلف، المهم ان استمر بالعمل جاهدا لكسب شهرة عالمية، ما زلت يافعا، ولئن الحقت بي الأشهر القليلة الماضية الأذى وجرّت علي القلق، فانها لن تفلح في القضاء على موهبتي،اما بالنسبة للمستقبل فاني اجهله، واذا وددت اتخاذ الادب كمهنة دائمة، فانني اريد اتباع شعاري: كل شيء او العدم، غير اني لا اريد ان اسير على خطى احد وهذا لا يعني انني لا اطمح بلقب زعيم مدرسة ادبية لكنني ارغب في سبر اغوار جديدة لم يكتشفها احد من قبلي والنأي عن جماعة الكويتبين المعاصرين".

ويقول في احدى رسائله معلنا عن خطه وطريقة سيره للوصول الى زعامة مدرسته الجديدة، المدرسة الطبيعية:

"اني اميل الى الشاشة الواقعية، إنها تقنع ادراكي وتهبني مشاعر عظيمة من المتانة الحقيقية، لكنني ما انفك اردد اني لا ارضى بها كما تعرض علي. لا اعتقد انها تمنحني صورا حقيقية، أؤكد على انها تملك ميزات خاصة باستطاعتها تشويه الصور وبالتالي تجعل من تلك الصور اعمالا فنية، غير اني استحسن طريقة ممارستها وهي تنتصب بكل نزاهة حيال الطبيعة وان تعبر عنها بمجملها دون تبديل ".

ان تأثير زولا لاجدال فيه ليس في فرنسا فحسب بل في الادب العالمي، وكثير من الادباء المعاصرين مدينون له بشيء ما، لقد اعطى زولا طعم الحقيقة المرة ومنح الشجاعة في اظهارها، ولقد عادت اعماله بالمنفعة الكبيرة من الناحية الاخلاقية، كماقدم العون الاكبر في اللحظات التي كان خاطره فيها بعيدا عن هذه الفكرة، لقد اظهر ظلم تفاوت الطبقات الاجتماعية التي لا تستند إلا على الأصل والمنشأ.

يقول الاديب الالماني توماس مان في زولا:

لقد شبهت زولا ودوره في الادب الفرنسي بريتشارد واغنر في الادب الالماني، وليس ما يجمعهما هو الطموح ولا الفكرة المهيمنة فحسب بل المذهب الطبيعي الذي يبلغ الرمز ويقترن بالاسطورة الذي يرتقي بعالمهما الى ما فوق الطبيعة.

اما الاديب الامريكي سنكلير فيقول:

انا في امريكا نعتبر عمل زولا الادبي من اروع ابنية الادب العالمي.

اما الفرنسي اناتول فرانس فيقول:

اعتقد ان اعمال زولا وادبه لا ينبغي ان تبعث فينا الشفقة نحوه لانه شقي وتألم، انه يثير اعجابنا فقد بلغ ذروة القمة والمجد في ادبه رغم ما عاناه من بلاهة وجهل وقسوة مجتمعه الذي لم يفهمه الا متاخرا، لكن زولا قد جلل وكرم وطنه والعالم باعماله الرائعة القيمة.

اما ليون هوغو فيقول:

اذا كانت رواية كوخ العم توم قد ساهمت في محو العبودية في المجتمع الامريكي فليس بمقدور احد ان ينكر ان مئات الملايين من نسخ روايات زولا قد بيعت في جميع انحاء فرنسا ومن يجرؤ على القول ان اعمال زولا لم تساهم في التشريع الذي يحرم على النساء والاطفال القيام باعمال المناجم، لقد كان الشعب الفرنسي وفيا لاديبه اميل زولا عندما ادرك حقيقة مشاعر هذا الاديب نحوه وكان هو جديرا بهذا التكريم والتبجيل اذ كان زولا لا يتكلم جيدا الا عن الشعب وكان كلما ابتعد عن الشعب كلما افتقر عمله الى القيمة الادبية.

مترجمة أردنية

أم كلثوم معجزة الغناء العربي ودور الشعراء والملحنين في خلود فنها

* يوسف الغزو



ظاهرة فنية نادرة لمعت كالشهاب ولم تنطفئ، سطعت كالشمس ولم تكسف، لاحت في أفق الشرق ولم تحتجب، صدحت بأعذب الألحان ولم يخفت صوتها، غذت الوجدان العربي بالفن الرفيع ولم تتراجع، صعدت الى قمة الابداع في الغناء النسائي ولم تهبط عنها، ارتفعت بالاذواق الغنائية الى الذرى ولم تخذلها. انها فاطمة ابراهيم البلتاجي، المولودة في قرية مصرية بمحافظة "السنبلاوين" اسمها "طماي الزهايرة" سنة ١٨٩٨م. غنت طفلة في الحقول،ومزراع القطن وسحرت الزرع والزهر بصوتها الفطري العذب. نالت من العلم ما مكنها من تذوق الشعر

والنثر الملائمين لصوتها. تمايلت شجيرات القطن في قريتها طرباً لصوتها النابع من عمق البراءة وروعه الريف، ورهافة الاحساس. غنت في الموالد والافراح مع اخيها ووالدها فلفتت انظار واسماع الناس واهل الطرب والفن في ذلك الزمان، سمعت الغناء آنذاك فانقادت فطرتها الى الاصيل الرائع منه، فكان لقاؤها بالشيخ ابو العلا محمد محطة هامة في حياتها، فسحرها لحنه الرائع الذائع الصيت " افديه ان حفظ الهوى او ضيّعا " ومكنها ابو العلا من الانتقال الى القاهرة سنة ١٩٢٠ ومن هناك واصلت الصعود تحف بها نخبة من اهل الشعر وكتاب الاغنية وملحنيها حتى تربعت فوق قمة الغناء دون منازع. فكان ذلك التناغم في العطاء، بين الصوت الخالد، والكلمة الراقية واللحن المقتطف من روضة الانغام الخالدة بتمهل واتقان.

ولن أحاول أن أؤرخ، او اتقيد بالتسلسل الزمني الا فيما يخدم الفكرة، ويصل الى الهدف. ولا بد في هذا المجال من التحدث عن عناصر الاغنية الخالدة الثلاثة، هذه العناصر التي لا بد وان تتوفر في اي عمل غنائي يراد له الخلود، الكلمة واللحن والصوت. وقد اختلف الباحثون في ترتيب هذه العناصر حسب اهميتها. فمنهم من قال ان الغناء ذ الصوت ذ ليس عملا ابداعيا، انما هو اداء قائم على العملين الابداعيين السابقين: الكلمة واللحن. واذا ما سلمنا جدلا بهذا الرأي، فأي العنصرين اذن هو الاهم: اللحن ام الكلمة؟ وقد اختلف النقاد ايضا حول هذا الأمر فقال بعضهم: ان الكلمة هي الاساس، وعليها يقوم اللحن لان الملحن يستمد أنغامه من المعاني الكامنة في الكلمات، وقال آخرون: ان الكلمات تبقى جامدة اذا لم يبث الملحن في اوصالها نغما يرتقى بها الى اسماع المتلقى فتعبر الى وجدانه دون عناء، هذا هو المفهوم الذي كان وما زال قائما ولكن عصر ام كلثوم قد جاء ليغير المعادلة ويقلبها رأسا على عقب وتجعل المبدعين من اهل الكلمة يتسابقون الى الفوز برضاها وبقبولها لهذه الكلمات وهذا اللحن. وكانت هي تقدر لهم هذه الثقة التي اودعوا فيها كلماتهم وانغامهم بكل وضوح.

ومن هنا يبرز سؤال؟ من كان سوف يسمع بأم كلثوم , ومن يصل بها الى تلك الذروة التي وصلتها لولا كامل الشناوي وجورج جرداق، ومأمون الشناوي واحمد شفيق كامل واحمد رامي وعبدالله الفيصل وغيرهم كثيرون في مجال الكلمة والشعر؟ ومن كان سيخلد فنها ويرتقى بصوتها وروحها الى قمة الابداع لولا: ابو العلا محمد، ومحمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وزكريا احمد وبليغ حمدي وسيد مكاوي وداود حسني في مجال النغم؟؟ ولكننا نقول ان هؤلاء كلهم.. كتاب الكلمة وواضعو الالحان، ما كانوا ليصلوا الى هذه الشهرة وحتى هذا الابداع لو لم يجدوا صوتا ملهما للشاعر , ومحرضا للملحن. لقد كان صوت ام كلثوم وحده ملهما للشاعر , ووعاء لا ينضب للملحن، فكانت تلك الحلقة الثلاثية من الابداع التي تميزت بها ام كلثوم وكتاب كلماته وواضعو ألحان اغنياتها على مختلف اشكالها وازمانها.

وقد كان لأم كلثوم ذوق خاص في اختيار كلمات أغانيها اي انه كان لها قاموسها اللغوي الخاص، فهذه الكلمة ثقيلة على الاداء وهذا المقطع عصي على الوصول الى الوجدان، تفعل ذلك دون ان تنقص مبدع الكلمة حقه او تقلل من حجم جهده وعطائه، فهي في البداية تثني على الكلمات ولكنها تقول بادب جم: "اذا لم يكن لديك مانع ان نضع هذه الكلمة مكان تلك، او نستبدل تلك بهذه....فيتم لها ما تريد، والشاعر راضٍ ومسرور وغير معتقد ان التحريف قد فتك بالكلمات التي كتبها، الا ان هناك حالات من الخلاف قد تنشأ أحياناً بين ام كلثوم والشعراء الذين يعرضون عليها كلماتهم، كما حدث مع الشاعر الشاب

آنذاك "مأمون الشناوي" الذي جاء الى بيتها على استحياء وعرض عليها كلمات لأغنية اسماها الربيع....

آدي الربيع عاد من تاني
والبدر هلت انواره
وفين حبيبي اللي رماني
من جنة الحب لناره

طلبت ام كلثوم تغيير بعض الكلمات بأخرى، فاعتبرها الشاعر مأمون الشناوي نقيصة بحق شعره، فاخذ كلماته ومضى خارجا فوجد عاملاً يغسل السيارات الخاصة، وكان كما يبدو يعرف الشاعر، فشكا اليه الشاعر ما حدث معه، فقال له: لماذا لا تعطي هذه الكلمات للمطرب والملحن فريد الاطرش، فتساءل مأمون: واين هو فريد؟ فقال العامل: انه في الداخل وسيخرج بعد قليل وهذه السيارة التي اغسلها هي سيارته، فكانت الربيع من اشهر أغنيات فريد الاطرش على الاطلاق، ولكن هذه الحادثة لم تمنع مأمون من التعاون مع ام كلثوم فكتب لها: ودارت الايام وانساك ده كلا، وبعيد عنك حياتي عذاب واغنيات اخرى.....

كتب لأم كلثوم عشرات الشعراء، ولعل من ابرزهم احمد شوقي الذي امدها بالقصائد الدينية الخالدة: ولد الهدي،نهج البردة... والى عرفات الله، فكانت قصائد امير الشعراء اطلالة



صوتية ولحنية بارزة تميزت بالعاطفة الدينية المتكئة على جزالة الكلمة ورقتها في آن واحد. فكلمات احمد شوقي تتصف بالصورة الجمالية النابعة من رونق الشعر العربي القديم، وانسيابية المعنى والوضوح في الشعر المعاصر ومن هنا نتساءل: من الذي اضاف الى الآخر؟ هل هو احمد شوقي بشهرته وإمارته للشعر؟ ام هي ام كلثوم بصوتها وادائها المتميز؟ والحقيقة ان المعادلة هنا هي المعادلة الكلثومية المعروفة: كلاهما قد اضاف الى الآخر، المبدع احمد شوقي قد اضاف الى ام كلثوم بعداً جماليا عاطفيا وجدانيا راقيا، واضافت ام كلثوم الى كلمات احمد شوقي إشراقا وعمقا وتجلياً في وجدان المستمع في كل مكان، ولكن هل كانت ام كلثوم مجرد مؤدية كغيرها من المطربات والمطربين؟؟؟

والجواب هو بكل تأكيد: لا.... لان المطرب والمؤدي لم يكن يعتبر لا في مصر ولا في غيرها من المبدعين، وهو غير مؤهل لنيل جائزة الدولة التقديرية في الفنون، ولكن ام كلثوم قد استثنيت من هذا المفهوم وحصلت على هذه الجائزة كمبدعة، وهذا مما لم يحدث لغيرها من المطربين الذين يلحن لهم الآخرون، في حين نال الكثير من كتاب كلماتها كأحمد رامي، وملحني أغنياتها كمحمد القصبجي ورياض السنباطي هذه الجائزة على ما أعلم.

والحديث عن الأغنيات الدينية لام كلثوم: سواء ما كتبه احمد شوقي او بيرم التونسي او عبد الفتاح مصطفى يقودنا الى الحديث عن ملحن هذه الاغنيات: رياض السنباطي، الذي يعتبر وبحق من وجهة نظري الخاصة الملحن رقم »1« لأم كلثوم، والذي استطاع ان يغوص الى عمق طبقاتها الصوتية، ويضع لها تجليات لحنية منقطعة النظير، منذ البدايات " والطقاطيق " الصغيرة مثل على بلد المحبوب وديني وح قابله بكرة، الى آخر ما لحن لها: دعاني لبيته لحد باب بيته، فان هذا الملحن قد استطاع ان يشكل دفقة جمالية انسيابية ميزت ام كلثوم عما قبلها، وما بعدها، مع التأكيد على عظمة الالحان التي شدت بها قبل رياض السنباطي وبعده، ولكن اذا

ما ذكرت ام كلثوم فسرعان ما تتبادر الى اذهاننا اغنيات: شمس الاصيل، سلوقلبي، رباعيات الخيام، قصة الامس، عودت عيني، طوف وشوف، فاكر لما كنت جنبي، لسا فاكر، ويا ظلمني..... الى آخر هذه المجموعه التي يتجلى فها الابداع السنباطي كبصمة لا تزول.

ومن كتاب اغنياتها كذلك: احمد رامي الذي يكاد يتميز بانه اكثر من كتب لها عدديا، واكثر من نالت اغنياته التي كتبها شهرة واسعة بين المستمعين، وهذه الاغنيات التي كتبها احمد رامي قد لحنها ايضا رياض السنباطي، حتى اصبح وكأن الملحن رديف للكاتب فنقول: كلمات احمد رامي، الحان رياض السنباطي، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: يا ظالمني، رباعيات الخيام واغنيات اخرى، إلا أن معظم القصائد التي كتبها احمد رامي قد قام محمد القصبجي بتلحينها، ومحمد القصبجي هو من الملحنيين المخضرمين لام كلثوم، وعازف العود في فرقتها لاكثر من اربعين عاما، وقد لحن لها اكثر من سبعين اغنية لعل من اشهرها: رق الحبيب، ان كنت اسامح، ليه تلاوعني، وما دام تحب تنكر ليه؟....... وهذه الاغنيات السبعين كانت تشكل في اعماق الملحن، كصورة حالمة، ترقى بها الموسيقى الى عالم من الآهات والعذابات والهيام، كان صوت ام كلثوم خلالها يتحدث الى مستمعيه وكأنه قادم من القرون الاولى، ومن عصور الفن القديم مناجياً زرياب وسلامه، متدافعا مع اعماق النفس، تتلاطم الأشياء الخفية السحرية في عالمه، فلا تصل الى المستمع للمرة الاولى، بل تعلق في الذهن كرائحة زهرة، واذا ما سمعها للمرة الثانية غاصت الى مسافة اعمق، حتى تتواصل الارهاصات الذهنية من خلالها وفيها الى اجل غير محسوب ولا محدود.

وكانت بعد ذلك مرحلة ملحن مبدع عبر الى عالم ام كلثوم مدعما بالنغمة الفنية الراقصة والراقية معا، انه الشيخ زكريا احمد الذي تميز بانه الوحيد الذي استطاع ان يوفر لام كلثوم وفي عصره تحديدا تلك النغمة الراقصة والراقية وهذا امر غير سهل ولا ميسور الا لعباقرة الانجاز اللحني، وهو المولود في القرن التاسع عشر اي انه قد سبق ام كلثوم بتاريخ ميلاده، وكان من الممكن ان تظل الحانه رهينة ذلك العصر الذي لمع فيه سيد درويش ايضا، فكان صديقين ومبدعين ويحملان لقب " شيخ"، لان الشيخ زكريا قد بدأ حياته طالبا في الازهر الشريف، وانضم الى الشيخ علي محمود في ترتيل القرآن وتوفي سنة ١٩٦١ بعد ان جاوز السبعين من العمر، ولم يقتصر الشيخ في ألحانة لام كلثوم على شاعر محدد بل لحن لعدد كبير من الشعراء بينهم: احمد رامي وبيرم التونسي وبديع خيري وحسن صبحي وآخرون. وقد شدت ام كلثوم بألحان الشيخ زكريا فاضافت الى سجلها عددا كبيرا من الاغنيات التي عرفها الناس ورددوها منها: انا في انتظارك، وبعضهم يسميها: اتألم على جمر النار، الآهات، حبيبي يسعد اوقاته، اهل الهوى، هوا صحيح الهوا غلاب.

هذه المرحلة من عطاء ام كلثوم تميزت بالتفاعل الدائم وعبر حفلات فنية مغطاه إعلامياً وجماهيراً مكثفاً. حتى اصبح الشيخ زكريا احمد هو احد العلامات البارزة في المسيرة الكلثومية الفنية بكل وضوح الى ان جاءت مرحلة الستينات في فن ام كلثوم: فتسابق اليها عدد من كتاب الاغنية والملحنين الشباب الذين ملكوا ادواتهم الفنية وراحوا يجربون حظهم مع هذه القمة السامقة في صرح الغناء العربي.

ولم تكن ام كلثوم تتعامل مع فنها لارضاء هذا الملحن، او اتاحة الفرصة لذاك، بل كانت تضع مسألة الابداع في المقام الاول، فكانت من خلال رؤيتها الثاقبة تلتفظ المواهب الفنية في مجال الكلمات والألحان ولم تخب لها نظرة، فكان بليغ حمدي ومحمد الموجي وسيد مكاوي فيما بعد، فلحن

لها بليغ حمدي: حب ايه، سيرة الحب، الحب كله وانساك ده كلام، بينما لحن لها الموجي: اسأل روحك، للصبر حدود وصوت بلدنا، الى ان جاءت مرحلة محمد عبدالوهاب، كمرحلة لقاء تاريخي بين قمتي الفن آنذاك، فكانت انت عمري عام ١٩٦٢والتي كتبها احمد شفيق كامل، وولدت في اعقابها عشرة الحان اخرى لمحمد عبد الوهاب نجحت كلها دون استثناء نجاحا منقطع النظير.

وبقيت في هذا المقال اشارتان اثنتان: اولاهما ان ام كلثوم قد غنت لقدامى الملحنيين اغنيات تحدت الزمن، وظلت في سجل الخلود شاهدة على عصر الابداع الذي كان منذ اواخر القرن التاسع عشر وربما منذ عصر عبده الحامولي، فغنت لابي العلا محمد: وحقك انت المنى والطلب، الصب تفضحه عيونه، امانا ايها القمر المطل، وافديه ان حفظ الهوى او ضيعا، وغيرها. وغنت لاحمد صبري النجريدي وداوود حسني، اغنيات اتسمت بسمات عصرها، ومكنت ام كلثوم من اقتحام عالم التنوع في الغناء، واقتطاف الازهار من كل روضة غناء من رياض الكلمات والالحان، اما الاشارة الثانية فهي امتناع ام كلثوم عن الغناء من ألحان هرم من اهرام الموسيقى في مصر آنذاك وهو الموسيقار الخالد فريد



الاطرش، فريد هذا الذي كان معجبوه يضعونه في الصف الاول مع محمد عبد الوهاب، فهو التوأم الجالس على قمة الهرم الفني الموسيقي مع عبد الوهاب، وصاحب الألف لحن والتي لم يفشل منها لحن واحد لا لنفسه ولا لغيره بشهادة معظم النقاد والمتابعين للحركة الفنية آنذاك، وتتضارب الاسباب حول هذا الامتناع من قبل كوكب الشرق بعضهم يقول انها موجهة ضد فريد وبعضهم يقول ان الظروف لم تسمح حينها بذلك ولكن الحقيقة انه ليس بالضرورة ان تناسب ألحان ملحن كبير حنجرة مطرب كبير، فلكل ملحن خصائصه ولكل مطرب طبقات صوته والقضية لا تحتمل كل هذه التأويلات التي صدرت حتى عن فريد الاطرش نفسه.

وأخيرا،ذهبت ام كلثوم في شباط عام ١٩٧٥ بينما كان سيد مكاوي يعد لها لحنا اسمه " اوقاتي بتحلو" غنته وردة الجزائرية فيما بعد، ذهبت بعد ان تركت في سجل الخلود تراثا فنيا هائلا من حيث الكيف والكم، فكانت وبحق معجزة الغناء العربي دون منازع.

قاص وروائي أردني

مقومات الإبداع وأدوات المعرفة

❊ عبد المجيد جرادات

في مؤتمر دولي للنقد الأدبي، قال أحد المتداخلين: أين يقف المبدع العربي من قضايا أمته ؟، وهل يمتلك هذا المبدع الإرادة والقوة ليكون فاعلاً في صناعة الأحداث ؟ أم أنه يتمركز حول ذاته حتى لا تفسر مواقفه على أنها تندرج ضمن مفهوم التدخل أو التطاول على صلاحيات أو سلطة دوائر صنع القرار؟.

كان من الطبيعي أن يتشعب النقاش حول هذه الإشكالية بحكم جملة عوامل، أهمها ما يرتبط بالظروف الاقتصادية وما تحدثه من متغيرات اجتماعية، يلي ذلك حركة التطور المتسارعة في مختلف حقول التكنولوجيا، وكيف ترسم السياسات بحيث تكون هنالك دول تنتج المعرفة، وأخرى مستوردة لها، وفي ظل هذا الواقع، تبرز الحاجة للبحث عن دور المبدعين ،لأنهم يرتكزون في الأساس على مفهوم الريادية ويسعون لتحقيق النجاحات حتى وإن تراكمت التحديات .

من المعروف بأن خبراء الاقتصاد في المجتمعات المتطورة، يهتمون بضرورة تشجيع المبادرات الخلاقة في مختلف الجوانب التي تلتقي مع متطلبات الحداثة بما تعنيه من أهمية الإتيان بمعادلات ونظريات علمية وعملية تحث على السير في ركب التطور المعرفي والإنتاجي ، وترقى إلى مستوى استحقاقات المرحلة ، وتأسيساً على ذلك فإن الاهتمام بتطوير الشخصية المبدعة على مختلف المستويات ، يُعتبر مطلباً يستوجب حشد الجهود ، وبفطنة تنأى عن الدخول في حالة من الاشتباك الذي كثيراً ما يؤدي إلى الإرباك .

من هو المبدع ؟ ، ولماذا تم اختيار هذا العنوان ؟ : هذه هي المحاولات التي تسعى هذه الدراسة ، لبلورتها من خلال منهجية التحليل الذي يرتكز على دقة التشخيص وموضوعية الوصف ، بعيداً عن محاولة جلد الذات ، ذلك لأن صفة التلاوم ، تؤدي في معظم الحالات إلى التآكل، وهي سمة بدأت الشعوب الحية بالترفع عن الانزلاق في أتونها، خصوصاً وأن العديد من السياسات التي تكتوي الشعوب العربية بتبعاتها ، توضع ضمن مشاهد، كثيراً ما تكون سبباً في كبح جماح المبدعين ، بدلاً من تهيئة البيئة التي تنمي فيهم قوة العزيمة وروح الابتكار.

عند الحديث عن عناصر الإبداع

، لابد من مناقشة تطورات التنشئة الاجتماعية، والتي تتناول في العادة بعدين أساسيين، الأول : يرقب متغيرات الحياة، وكيف يمكن اختيار النماذج السلوكية التي تحث الجميع على التعلّم واكتساب المهارات والابتكارات ، حتى يكون الإنسان عضواً فاعلاً في تأدية الأدوار المنتظرة ، أما البعد الثاني ، فهو يتلخص ببلورة السياسات التربوية ، والتي تسعى في العادة، لإيجاد فكر مشترك واتجاهات موّحدة بقصد تدعيم أسلوب المشاركة والتعاون ، وإشاعة عنصر التنافس الذي يمهد ُ لتعزيز فكرة " التحكم الذاتي " ، ومن المعروف أن القدرة على تقييم الأداء ، تعزز مجمل العلاقات ، وهذا ما يُحقق مفهوم التكاملية ، ويُقوي أسس التكافل ، ولإنجاح هذه الفكرة ، يتم الأخذ بعدة معايير ، أهمها المعيار التربوي والاجتماعي ، ثم المعيار المهني والثقافي : وفي هذا السياق، يبرز دور الإنتاج ، والذي يُعتبر حجر الأساس في بناء العلاقات الاجتماعية نحو التنافس الذي يوظف الجهود ، ويستثمر الطاقات

في عمليتي البناء والنماء

يستند الإبداع بإطاره العام على مفهوم الحرية، وهذا يقودنا للتوسع في نظرية الحوار الذي يؤسس لخلق حالة من التلقائية ، بعيداً عن التهيّـب أو التردد، وضمن هذا التوجه، تتبلور سياسات العمل المنتج، ويتم التوافق على التقييم الموضوعي للنشاطات الفكرية أو العملية، وقد جرت العادة أن تقوم المؤسسات العريقة بمتابعة الأداء سعياً منها للوقوف على الجهود التي تستحق التقدير أو الثناء، وهنا يكون الدور الفاعل لوضع الحوافز سواء كانت مادية أو معنوية، إذ من خلالها يتم التعرّف على المتميزين، وتلك هي أبرز الخطوات التي تعزز دور المبدعين في ميادين التجدد والسير في ركب التطور .



ما هي حدود الإبداع ؟ ، وأين تقف الحرية التي تمنح الإنسان القدرة على الاستنباط والتحليل ؟ :

عند الإجابة عن هذين السؤالين، لا بد من التذكير بأن الإبداع ليس له حدود، فقد من الله تعالى على الإنسان بقدرات غير متناهية، وفي هذا السياق، نستشف أجمل الحكم والعبر من علماء السلف ، فنجد أن الشيخ عبدا لقاهر الجرجاني، صاحب نظرية النظم المعروفة، يقول (إذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فأعلم أن الفروق، والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها"1").

وهذا ما يؤكد أن الإبداع الإنساني، يحظى بقدرات فائقة،وآفاق واسعة ،شريطة امتلاك الإرادة والقابلية للتزود بالمعرفة، وفقاً للمعادلة التربوية التي ترتكز في جوهرها على طبيعة الميول والاتجاهات والتي تختلف في معاييرها ومقاييسها من إنسان لآخر.

نتفق على أن الاتجاهات السلوكية المعاصرة، تمثل تطوراً هاماً في تركيبة البنية الاجتماعية،الأمر الذي قد يحد من مثابرة بعض المبدعين عند شروعه

بالسعي لاختيار الدور الذي يلتقي مع مواهبه ، وُيلبي طموحاته أو حاجاته ، إلا ً أن ذلك،لا ُيمثل معّوقا ً بالنسبة للمبدعين الذين يؤمنون أن مواصلة العمل الجاد عن أفضل الحلول هو جهد إبداعي بحد ذاته، ومن هنا تبرز فضيلة البحث عن المعرفة، بإطارها الواسع: فكيف لنا أن نفسر ذلك ؟ :

يتحدد مفهوم المعرفة في المجالات التنظيمية من خلال منظورين ، أولهما يرتبط بحجم الخبرات المكتسبة ،وإمكانية التعلم والاستفادة من نتائجها ،وفي هذا الجانب،كثيراً ما يتم التركيز على ثقافة المشاركة بالمعرفة ،لأنها تعزز مقومات الإبداع، وتقلل من مظاهر الازدواجية، التي تشوّش على الميزة التنافسية، أما المنظور الثاني، فإنه يستند على أهمية التخطيط الإستراتيجي، والذي يحتل المرتبة الأولى في مهام الجهات المعنية بمبدأ رعاية الإبداع ، لما يشكله من رفد لمسيرة التنمية بكل ما تهدف إليه من رقي اجتماعي وازدهار اقتصادي، ومن المتفق عليه أن المعرفة تستند على أهمية البحث العلمي الذي يتجلى في إطار الابتكار أو الإبداع، وتقسم المعرفة إلى ثلاثة أنواع، ُيمكن تعريفها على النحو التالي: -

أولا: المعرفة المعلنة: تمثل السياسات، والتعليمات والمعايير والنتائج، وهذا النوع من المعرفة، قابل للتعميم بسهولة بين الأشخاص والمؤسسات، لأنه يتم من خلال قنوات الاتصال الرسمية والوثائق المكتوبة، وتشكل هذه المعرفة الذاكرة التنظيمية على المستويين الشخصي والرسمي.

ثانياً : المعرفة الضمنية، وهي مجموعة القيم والاتجاهات الفكرية والذاتية عند الأشخاص، وتكون نابعة من خبراتهم وتجاربهم الشخصية.

ثالثا :المعرفة الثقافية، وتتجسد في الافتراضات والأعراف، التي يستخدمها الأفراد لتحديد قيمة المعلومات والمواقف الجديدة، ومدى إمكانية توظيفها في خدمة البيئة الاجتماعية.

يقولون أن الطاقة الإبداعية، تتنوّع باختلاف أشكال الحياة، وتعدد مضامينها، ومن المعروف أن للطاقة تياراتها وقوتها ومجالاتها التي تتراوح في العادة بين عمق التجربة ومنسوب الإبداع، وقبل أن نعيد صياغة أهم الأسئلة حول معنى الإبداع، لا بد من القول، أن الفكر المبدع، هو حصيلة النشاطات العقلية التي تنطلق من فهم الطبيعة وقوانينها ، ثم توظيف النتاج الفكري في خدمة البيئة المحيطة بمكوناتها البشرية والطبيعية ، ليكون السير في صنع المنجزات بإطارها الذي يُنتج حضارة الأمة وعنوان مدنيتها .

هل يواجه الإبداع مشاكل محددة في عالمنا العربي؟، وما هو حجم هذه المشاكل ، وكيف تؤثر الثقافة واللغة والتراث الأدبي في تعزيز مقومات الإبداع بمفهومه الواسع ؟ :

إذا بدأنا بواقع الثقافة، نجد أن التواصل الحضاري،ُيعتبر مكوناً أساسياً للثقافة، ويستدل من وجهات نظر المؤرخين للحركة الفكرية، أن الثقافة بما تمثله من آداب وتقاليد، وعادات ونظم اجتماعية هي في حقيقة الأمر، ثمرة التفاعل بين الإنسان والكون ومتطلبات الحياة.

دور اللغة في تعزيز الإبداع

نتفق على أنّ اللغة ظاهرة اجتماعية،وهي تمثل الوعاء الفكري، الذي يجُسّد الشخصية الاعتبارية لهذه الأمة، مثلما يوثق الوقائع والانجازات الحضارية لأبنائها، ومن المعروف أنّ الإنسان ولغته تطورا تدريجياً من خلال الممارسات واكتساب الخبرات والمهارات التي كثيراً ما تستمد من طبيعة المعايشات والتجارب الحياتية المتنوعة، وفي هذا السياق، نقول أنّ علماء اللغة يجمعون على أنّ الكلام لفظاً أو كتابة،يتكون من مجموعة الرموز التي اخترعها الإنسان في زمانه للدلالة على الأشياء، وقد تمّ التفاهم على ضرورة الربط بين الرموز ومدلولاتها، بحيث تنسجم اللغة مع بيئتها، وتؤدي وظيفتها في التحليل والتعليل بمنهجية تلتقي مع تجليات وعي التاريخ، والذات العامة في مستوياتها المختلفة،

وهذا ما ُينمي مقومات الإبداع .

تتألق اللغة ضمن البيئة الاجتماعية التي تنشط في العادة بنشر المعلومات الفكرية بين الجميع، وُيشكل النقد الأدبي الذي يُوصف بأنه فن الحكم على التجارب الأدبية، أحد أبرز المحاور التي يتم البحث من خلالها عن معرفة

الحقيقة، وتبعاً لذلك يكون بوسع الإنسان الاستفادة من خبرات الآخرين، ومخزون معرفتهم في شتى الميادين.
تمثل الثقافة بالنسبة إلى اللغة العربية الجوانب المعنوية، والتي تشمل منظومة القيم المستمدة من مفهوم الإيثار، وروح الإباء، خصوصاً بعد أن أصبحت الثقافة عنصراً حاضراً في القرارات الرشيدة، ومن المعروف بأنّ الثقافة الحية هي التي تقرر الانتقال إلى شروط واستحقاقات المستقبل ومقتضياته، بحيث تتفاعل وتهضم أهم المتغيرات، بمرونة لا تمس حاضر الأمة، ولا تتعارض مع أنبل أهدافها الإستراتيجية.
أما الإنجازات الحضارية، فهي تشمل المخترعات والاكتشافات العلمية والتقنية المتطورة، ومن تحصيل الحاصل، أن توسع الشعوب والدول في ميادين الصناعات المختلفة، يقوّي مركزها التنافسي في الكثير من المجالات والميادين، وعندما تكون النتائج بمستوى الطموحات، فإنّ اللغة تأخذ مكانتها المرموقة في المحافل الدولية والمؤسسات العلمية والتربوية، بعيداً عن الإحساس بالخوف من الاحتواء الذي، يشوش على مفهوم الإبداع ، وكثيراً ما يكون سبباً باضمحلال الفكر، وهذا ما ينعكس سلباً على هوية المبدع ، وحصانة لغته.
تتبلور الجوانب المشرقة في وظيفة اللغة من خلال مراعاة ربط القول بالفعل، وفي هذا الاتجاه، يمكن التذكير بأنّ المتربصين بهذه الأمة، كثيراً ما يلجأون إلى تمرير ملاحظات معينّة في إطار لغوي، يشد الانتباه إلى حدث مرتقب من شأنه مداعبة أحلام الأغلبية، وبما أن الشكل يختلف عن المضمون، فإنّ النتائج تأتي بعكس ما تكون عليه الظروف في بداية الأمر، وهم يعولون على أن تكون مخرجات الخطاب اللغوي مغايرة تماماً لسير الأحداث، وعلى هذا الأساس، يسعى المبدعون لمراعاة أسس التنبؤ الحذر للنتائج السلبية، وانعكاساتها على مسيرتهم في بناء نهضة أمتهم ، ذلك لأن أسوأ الاحتمالات في مثل هذه الحالة، هي الشعور بالصدمة الحضارية، والتي تعتبر من أبرز المعوقات التي تؤثر على منسوب الإبداع.

الإبداع والنقد الأدبي

عند مناقشة هذا العنوان،لا بدّ من توثيق جملة حقائق، أهمها، أنّ تحقيق النجاحات ، يستند على أهمية المثابرة والشجاعة التي لا تؤمن بالتراخي ، وهذا ما يشكل سلسلة من المبادرات الخلاقة بالاتجاه الذي يؤدي إلى تنـوع المعرفة الإنسانية ، وبما أننا بصدد الربط بين الإبداع والنقد الأدبي ، فلا بد من توثيق الحقائق التالية :
أولاً: ما هي مقومات النقد الأدبي في ظل التحولات المتسارعة في المجالات التقنية والعلمية؟
يُستدل من أدق الأبحاث والدراسات الموضوعية، أنّ مناهج اللغة العربية متعمقّة في نظمها، وملتزمة برؤاها العلمية، وهي تمثل الوجه الحقيقي للثقافة العربية من حيث قوانين ومكونات الأعراف والتقاليد والمعتقدات والأفكار المتداولة، أما المنهج، فهو مرتبط بعملية البحث والتطبيق، إزاء القواعد التي تثير الحماس نحو تحقيق الهدف المنشود من المعرفة ، وطرق الكشف عن طبيعتها وحقائقها ومخرجاتها، ثم تحليل المحتويات والنتائج واستخلاص الأطر النظرية والتطبيقية التي يستأنس المبدع بملامحها العلمية وجوانبها الفكرية .
يقول الباحث د.عيسى خليل محسن أنّ مناهج البحث العلمي، تعتمد على سلسلة من المراحل، أهمها ما اصطلح على تسميته بنظرية الدافعية أثناء عملية التعلّم، وهذا بطبيعة الحال يستوجب قياس أساليب الممارسة أثناء عمليات التدريس، على سبيل المثال، هل يتم ربط محتوى المناهج بواقع المجتمع من حيث متطلباته وتطلعاته واحتياجاته؟ وما هي طبيعة العلاقة بين الطلبة والأساتذة، وهل ترقى عملية التدريس إلى مستوى الوعي، الذي يُشوّق الطالب المتفوق لمواصلة مهمته في الاستنباط والاستقصاء؟
أمّا الباحث، د.عمار الساسي، فيرى أنّ منظورات الإطار النظري المنهجي، لاتنفصم عن العملية في اختيار المنهج أو الاتجاه الدراسي والنقدي ونمذجته الراصدة للجزئيات اللغوية وكليتها، ومن أبرزها المنهج الاستدلالي أو التجريبي أو التاريخي والجدلي القائم

على التناظر والاصطلاحية والاستقراء، وفي مجمل الأحوال، فإن مهمة المبدع ، ترتكز في سياقها المتواصل على أهمية البحث عن المنهج في وجوده الأسمى، وهو ما يقوده إلى التساؤل حول المعنى، أو الصيغة
التي يتم الوصول من خلالها إلى مساحة الواقعة الدالة، وهذا ما ُيفسر أنّ المنهج يُستوحى من نوع الموضوع لضرورة الاختيار، وفي جميع الحالات، فإنّ المنهج العلمي يتشكل من خلال وجود صورة عامة، تتجلّى في الذات المعرفية وفي نمط التفكير أو التفسير.
عند دراسة الثوابت والمتغيرات، وتتبع البعد الزمني والتاريخي، نتفق على أنّ الإبداع والأدب يتطوران نتيجة عملية التداخل بين المعطيات الاجتماعية والإنتاج المعرفي، ومن باب الرغبة بتحقيق مبدأ المواكبة التي تنسجم مع متطلبات النظرية العلمية، والتي تعرّف على أنها: "مجموعة من الافتراضات المنسّقة والمنظّمة بطريقة علمية، وهدفها الاستكشاف والتقدم في بناء المعرفة العلمية.

التراث العربي ومخزون المعرفة

يختلف الحديث عن التراث العربي من بلد لآخر، ومن الواضح أنّ أول مرحلة في عملية تكوين التراث، تتمثل بما اصطلح على تسميته بالبنية الأساسية والتي تبين التقسيمات الاجتماعية، مثل النخوة، ومظاهر التكافل الذي يُقوّي العزائم أيام المحن والشدائد، وتقوم هذه السمات بدور العناصر التي تثري البنية الاجتماعية وتأخذ بيد المبدعين من أبنائها ، وفي هذا الإطار ، ُيمكن القول أن ملامح التراث تتفق من حيث محتوى البنية الأساسية، بينما يتشعب الاختلاف في البنية الاجتماعية، وهنالك أسباب جغرافية وتاريخية لتأكيد الاختلاف أو الاتفاق، وبشكل عام، فإنّ النصوص الأدبية التي يتكون منها التراث، تعبّر عن مكنونات الشعوب، ومستوى وعيها في حركة التفاعل، وما ُينتجه من تجارب ومحطات حضارية من شأنها إعلاء مركز الإبداع ، على اعتبار أن أرقى مظاهر الابتكار هي أن يعيش المرء في عصره ، ويؤثر فيه .
تتسم الذاكرة الشعبية بأنها ذات طبيعة انتقائية، ولهذا فإن التعاقب الزمني من خلال ظاهرة التذكر أو النسيان، كثيراً ما يؤدي لاختيار الأحداث التي تضاف لمخزون الذاكرة الجماعية، وفي هذا الميدان، يرى خبراء العلوم الاجتماعية ضرورة الربط بين محتوى الذاكرة من جهة، والقوة الإبداعية والتوثيقية للمؤرخين من جهة أخرى. يُذكر أنّ "روبرت"2" يُعرِّف الذاكرة على أنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها، وهي في الواقع "الفكر" الذي يُخزن ذاكرة الماضي، ومن المتفق عليه، أن المقدرة التذكرية للإنسان تتأثر وتصقل بإدراكه لأهمية المادة الأدبية التي ينبغي أن يتذكرها، والمهم في نهاية المطاف هو التعامل مع العناصر التي تثري النص الأدبي وتقوي الإبداع ، على اعتبار أنّ المتخصصين في التراث الأدبي، يتمتعون بمسؤولية اجتماعية، تستدعي بالضرورة، الإحاطة بالوقائع التاريخية، ودقة المتابعة، وتوثيق الدروس والعبر بأسلوب يُمّهدُ للاستفادة من أرقى مظاهر الحداثة، إلى جانب الاعتزاز بالتراث الأدبي، والذي ُيفهمُ من منظور الأصالة التي تربط حاضر الأمة بتراثها وماضيها الذي يوثق الوقائع من أجل إثارة حماس النشئ على طريق التجديد، لتتهيأ الفرصة للرواد والبناة في مضاعفة منجزاتهم وصون تراثهم ثم حفظ هويتهم.

قائمة المراجع

1_ (الساسي) عمار : اللسان العربي وقضايا العصر ، رؤية علمية في الفهم ، المنهج ، التعليم ، التحليل ، دار المعارف للإنتاج والتوزيع ، بوفريك ، ولاية البليدة: الجزائر 2001.
2 _ (أيوب) عبدا لرحمن، الأدوات الشعبية والتحولات التاريخية، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر ابريل 1986.
3 _ (السالم) مؤيد:نظرية المنظمة، الهيكل والتصميم: عمان، دار وائل للنشر والتوزيع.

«حفيد الجن» للشاعر راشد عيسى
سيرة الشعر وشعر السيرة

❖ أ.د. محمد صالح الشنطي

من نافلة القول أن نقول أن العنوان عتبة النص، وأن المدخل إلى البيت عتبته، وقد اختار الشاعر عتبتين: الأولى (حفيد الجن والثانية سيرة شعرية).

وهذان العنوانان يلزمان المتلقي الوقوف عندهما قبل أن يلج إلى رحاب الديوان، أما العنوان الأول فيذكرنا بقول جرير:

رأيت رقى الشيطان لا تستفزّه
وقد كان شيطاني من الجن راقيا

أراد راشد عيسى أن يقول أنه ابن هذا التراث الإبداعي الهائل، بل إنه ينهل من رأس النبع مباشرة فينتسب



إليه، مما يذكرنا أيضاً بقول الشاعر:

إني وإن كنت صغير السن
وكـان في العين نُبُوٌّ عني
فإن شيطاني أمير الجـنّ
يذهب بي في الشعر كلّ فنّ

وهذا ينعطف بنا إلى العنوان الثاني " سيرة شعرية "، ولأن السيرة الذاتية العادية تأتي محدّدة كمحطات تعتبر مراحل زمنية متسلسلة ومتسقة في زمان خطي سالك السبيل إلى غايته، فإن السيرة الشعرية ليست كذلك فهي تعبر عن رحلة الروح المتشظية على مفترقات الأزمان والأكوان، الموزعة في ومضات على مساحة تلك الأزمان والأكوان، لذا عمد الشاعر إلى لملمة سيرته الشعرية بمنطق الشعر وروح الشعر في تفاريق لم تهمش المراحل الزمنية، ولكنها لم تخضع لمنطقها أو تستسلم لهندستها، إنها تصنع منطقها الخاص، وتترجم عن إشراقاتها في تألقها وارتكاساتها وفي إضاءاتها وعتمتها.

من هنا كانت هذه السيرة الشعرية على هذا النحو، فلجأ الشاعر في العنوان إلى تنكير الصفة والموصوف بعد أن كان

قد عرّف صاحب السيرة وحدّد انتماءه بالإضافة ثم بالوصف، فهو المحور وهو المنطلق، وهذا هو مدخلنا إلى الديوان فهو يتقصّى فيه سيرة الشعر في حياته ومسيرته من خلال الشعر الذي تحتشد به سيرته.

لم يكن الشاعر في هذا الديوان "السيرة" ليعمد إلى سرد وقائع حياته وفق أي منهج من مناهج كتابة السيرة الذاتية في النثر، وإنما لجأ إلى أسلوب الدفق الذي يتفجر من أعماق الينبوع في موجات متعاقبة يمنح قرارة في انسيابية مدهشة، فجاءت قصائد الديوان تجليات للروح، وإشراقات متعاقبة تتقاطر فيها الذات الشاعرة مستكشفة وجودها في بلور الشعر صفاءً لا تعكرة ألوان الخرائط المرسومة بألوانها الزائفة وخطوطها المفتعلة، من هنا جاءت هذه السيرة جميلة الخطوط والألوان تشكّل أطياف المنشور الضوئي الذي تزهو فيه ملامح الإبداع الشعري. ففي قصيدة حفيد الجن الأزرق يصوغ الشاعر ملحمة النشوء والارتقاء التي تتقاطع فيها وقائع التخلّق مع نسيج الأسطورة وطقوسها الفانتازية وتتداخل في سياقها نماذج الواقع مع مشاهد وتجليات تنتمي إلى عوالم الخفاء وابتهالات الخلق وتتعانق فيها خيوط اليومي والشعبي مع الكوني والإنساني، إنها قصة البحث عـن الإبداع، إبداع القصيدة التي هي الحياة، فالشاعر يختزل هذه الحياة منذ المنبع وحتى المصب ليصل إلى كونه الإبداعي الخاص.

وفي "الحذاء" مسار آخر شديد الالتصاق بطين المعاناة يوازي الصيرورة الإنسانية، إنه يلخص حياة الذات الشاعرة عبر تاريخ الحذاء الذي يمثل أقسى مشاهد البؤس الإنساني، إنه يفضي بخلاصة هذا الوجود في مفارقة قاسية، حيث التوازي والتقاطع بين حياة الإنسان ومصير الحذاء، إذ يتماهى الأحياء مع الأشياء في تشكيل مبدع يتجاوز المألوف في إنشاء القصيد والإفضاء بالرؤى، ليس هذا فحسب فإن الوجود كله ناهيك عن الكون يتحد منصهراً في بوتقة هذه الحالة الإنسانية الفريدة:

حين ذهبت أدرس
في قلب الصحراء
وعشقت طقوس الرمل
وأمزجة الريح
وأحزان العرب العرباء... الخ

وفي "مرثاة الناي" يمضي الشاعر في استقطار عالمه الشعري في بؤرة فنية، فيتحد مع الناي ويذوب صوته في أكنافه ويغني معه في الكائنات والأحياء ويتناسخ في روحه فيصبح الشاعر هو الناي والناي هو الشاعر، وربما كان الناي في تجل آخر هو الوالد الفنان الذي كان يعزف على الناي مورثاً ابنه فيروس الشعر الذي توسّد روحه وانحل في جوارحه.

وهذا التأويل تدعمه قصيدة "قوس الربابة" التي يقول في نهايتها:

أبي دمعة الناي
قوس الربابة
أيقونة القافية

وهو الذي تحدّر من صيغ الجان ومن خلق النهر ومن آهة الساقية، كما يقول في مطلع هذه القصيدة، فالشاعر في سيرته الشعرية هذه يضرب مع الجذور في عمق التربة التي استنبت فيها بذرة الشعر، وهو إذ يختار الجذر الأسطوري ليعيد استحضار هذا اللون الإبداعي فيتمثل الكائنات أبطالاً أسطوريين ويعيد الأشياء إلى أبجديتها الأولى، ويتمثلها في ظواهر الكون وموجودات الخلق فتستوي خلقاً إبداعياً جديداً تتعانق فيه المخلوقات وتسكن نسغه، مستثمراً ألواناً من الصيغ عبر السّرد والتعريف والوصف، حيث تبدو الفواعل في القصيدة ضمائر تتسع مرجعياتها فتصطفي ما يناسبها من نماذج وظواهر وعناصر أسطورية وكونية، وهذه الفواعل تتحدّر من أصلاب الدلالات وتتمازج مع صيغ التشكيل والتمثيل ويأتي الضمير الظاهر (هو) والمستتر أحياناً كما في المطلع

منطلقات تشكيلية ودلالية وتتداعى أصولها ومنابتها لتفسح من مداها الدلالي لذا جاء توزيعها في القصيدة ذا مغزىً بين:

ففي المستهل:

تحدر من صيغة الجن

ثم وهو إن شاء يتركها

ثم وهو الخلوي الزهي المَبهَّر

ثم لهو الرعوي الغريب المقطر

ثم هو سيد معنى المعاني المضيء

وهكذا تتوزع هذه الضمائر الفاعلة في جسد القصيدة على شكل منطلقات للموجات الإيقاعية والدلالية.

أما في " السرير " فإن الشاعر يتمثل الأم ورحلته المضنية بين نبعيها والقصيدة مواصلاً نهجه في التماهي والتمثيل عبر البنيات التشكيلية التي تفضي بتجلياته وإشراقاته التي تضيء طموح الذات إلى امتلاك فضاء الشعر:

وأيقنت أني بلا صيغة

للحياة سوى أن أنام بكامل

حريتي في سرير القصيدة

وفي قصيدته " عميد الرعاة " يجعل نقطة الارتكاز المحورية في القصيدة السؤال الذي يتكرر في نبرة مثقلة بالاحتجاج والبحث عن الجواب المستحيل، ويستهلها بحكمة على لسان الجد تتحدث عن الموت كثمنٍ للخلاص والوصول إلى ممر الحياة، وصيغة السؤال الذي ينطوي على تفاصيل الأماني المستعصية والحقيقة المهدورة هي المحور البنائي للنص، وهذا السؤال يأتي بصيغة دالة على الحال في الفقرات الأربع الأولى، ويأتي بصيغة دالة على السبب والماهية والتعيين في الفقرات الأخرى يرد فيها النداء المتكرر والآهات الكثيرة بصيغة اسم الفعل (آه) التي تتعاقب ما يقرب من سبع مرات، وصيغة التعجب التي تتوالى تحدو هذا الزخم النفسي المحتشد متآزراً مع الآهات الحرّى:

آه ما أحزن الخمر إن أُجبرت أن تعود

إلى كرمها

آه ما أحزن الياسمينة حين

يكف المحبّون عن شمّها

آه ما أحزن السمك المنتحر

...آه ما أحزن الشاعر الصعب لما

...أه ما أحزن الحبر في القلم المنكسر

وفي الملتبس، هذه القصيدة التي تعتمد على إيقاع محوري منبعث من صوت الهاء التي تتصل بالياء وتنتظم أسطر القصيدة من أولها إلى آخرها وكأنها آهة ممتدة تسري في شرايينها، وتصب في قوافيها المتصلة عبر أشطر القصيدة القصيرة التي تختزل في أحيان كثيرة لتصبح كلمة واحدة، وتطل المفردات منها وكأنها برك النيران وشآبيب الروح، فثمة حقول دلالية مشدودة على أوتار القلق والتوتر، تبدأ من مستهل القصيدة منبثقة من (الضوء) الذي تتداعى له مفردات الانشداه والانتباه والوهم والصد والجرح، براكين تتفجر وإشراقات تومض ونيران تشب، ومفارقة تتكون دالة على ذلك الصدع الهائل بين الفنان في مكابداته السيزيفية من أجل الخلاص عبر القصيدة والحياة التي تشد المبدع إلى صراعاتها، لذا فإن الشاعر يحاول عبثاً الإجابة عن سؤال الوجود الملح: يا سؤال الوجود يكفي اعتذاراً.

لا أنا قَدُّ هذي الحياة

ولا هي.

ثمة مقارعة ضروس بين رموز هذه الحياة بين الشاعر وقطيع من وحوش الغاب كما تتضح في قصيدة " كفيل بأن "، وتأتي هذه القصيدة في سياق السيرة الشعرية كاشفة عن حقيقة المعركة التي يخوضها الشاعر مع الأقربين متماهياً في الشنفري بلسان الحال وليس بلسان المقال يستدعيه في أجواء القصيدة، ولكنه لا يفعل ما فعله الشنفري فيلوذ بوحش الغاب مستجيراً، بل يحشر تلك الزمرة في الغاب مع الوحوش، ويعمد إلى الاستقصاء فيجمع كل الفرقاء الذين هم في حقيقة الأمر يمثلون الحياة بكافة أطيافها في جانب ويقف هو في جانب آخر منصدعاً في

انشطار عميق يجسد تلك المفارقة الوجودية، إنه يعمد إلى بناء قصيدته بناء مقطعياً مرقماً فيصل بها إلى ستة مقاطع في الخمسة الأولى يستقصي (الآخر) صاحباً واهلاً ووطناً وامرأة وهم الذين يصفهم في المقطع السادس (بالطيبين اللئام).

إن منطق الاستقصاء في القصيدة ينسجم مع طبيعته السيرة الذاتية، كذلك التنويع في الخطاب ما بين الاهتمام (بالأنا) بوصفها المحور والمرتكز عبر النداء، وينتشر هذا التنوع الأسلوبي ليشمل صيغ الأفعال التي تشير إلى الماضي وتؤكده عبر التكرار للمادة الدلالية الواحدة كما في لفظة الخيانة وما يتصل بها:

علمتني إذا ما طريق تخون
خطاي بألا أخون الطريق
وإن خانني النحل أو لمّ
عطري الفَراش.

وعلى خط الماضي يدخل المضارع الممسك بتلابيب اللحظة ويشتعل في محرقتها

وتصهل خيلي
وتبكي قبابي
وأرعى غزالة شعري
على صدرها دون
كل الربى
والهضاب

وكذلك الفعل الآتي حيث يفترع أفق المستقبل ويؤكـد أصالـة الطبع وصدق الوعد (سأنزف عطراً عليكم وأبكي لكم... الخ).

إن هذا الاحتشاد الهائل للأنا في مواجهة الآخر بكل تنوعه وشموليته بآثامه وخطاياه وحبه وبغضه والاحتجاج عليه يظل عنواناً على تمزق الذات الشاعرة وصفاتها فتنعكس في مرآتها تجارب السنين، وهي ذات حيوية لا تنفصل عن محيطها بل إن صيغة (النداء) التي يستهل بها أغلب مقاطع القصيدة لتنم عن هذا الاشتباك الحار والاسترجاع الحميم للحظات الكدر والصفاء، إن هذه الذات المعذبة لا تخفي تلكم المرارة عبر تجليات المعاناة والألم التي طالت كل شيء (الإنسان والزمان والمكان والوطن) الذي شارك في القسوة على الشاعر، وكل هذا الحشد من مفردات العذاب التي تتناثر في فضاء القصيدة وتتشظى على حوافها.

وفي محطات البوح الهادئة تحل صيغة الجمع في الخطاب محل الضمير المفرد كما في " مشرقون بنا " حيث العبارة التقريرية المترابطة منطقياً وشرطياً وحيث تسترخي أدوات العطف مناسبة بين الجمل الخبرية وتختفي توتّرات الصيغ الطلبية على مهاد من التعبير الكنائي وإن جاء في صيغ استعارية، ولكنها قابلة للترجمة في إطار جوهر الكفاية (معنى المعنى) حيث تتقافز الرموز اللغوية والتشبيهات العريقة (ونحن كأشجارنا لا نموت) وتبدو الجمل الاستعراضية المتدثّرة بأسلوب الشرط أقرب إلى النثؤات ولكنها تتحدّر عبر نهر الخطاب: وإن كانت الريح، وإن كممَتْها الأفواه وإن مرّنا ذات سهو... الخ).

وفي " عرف الديك " يقوم النص على المفارقة، وهي مفارقة موقف ورؤية، ضاجّة بالسخرية، ولكنها طافحة بالمرارة، مما يذكرنا بالمصطلح الذي شاع في الدراسات السّردية والدرامية، وهو (السخرية السّوداء) إنه يحفل بحكمة كليلة ودمنة وسخرية الجاحظ وعمق أبي حيان التوحيدي وفكاهة بشّار، لقد اعتمد السّرد ذ وهو قوام السيرة ذ أسلوباً في أمثولة رمزية عناصرها من عالم الحيوان وفضاء الكون، وهو يقابل بين الأزمان فهو يستهل " عرف الديك "، بقوله، " كان لجدي ديك بلدي "، مستحضراً أسلوب القص الشعبي في المجالس والديوانيات ليمنح الرمز صفة الشمولية، وعرف الديك كما هو معروف رمز للرجولة وهو ما يميز الذكور عن الإناث في عالم الدجاج، كما هو عنوان الفحولة أيضاً ويشي بمعنى الزعامة والرياسة، وأما القرية فهي الكون الخاص لهذه الأمة

إذ طالما استخدمت رمزاً في كابوس أمين شنار و (وسمية عبد العزيز مشرى) وفي مائة يوم من العزلة لجارثيا ماركيز.

وقد جمع الشاعر مع القرية معالم شعبية وكونية أخرى ليغني الرمز ويخصه، وتداخل نصوصياً مع قصيدة بشار " رباب ربة البيت "، من خلال استحضاره لأجواء هذا النص في قوله:

كان يطوف على عشر دجاجات
في البيت .وفي: وشرينا
عشر دجاجات
أطلقنا الديك لخدمتهن

وبنى الشاعر قصيدته على مقطعين رئيسين جعل التقابل بينهما مفضياً برؤيته، فالمقطع الأول يتحدث عن الديك البلدي الذي تخشاه ذئاب القرية وثعالبها وبه يأنس الرعيان والقمر والنجم وكان يمارس زعامته وفحولته مهيباً صائحاً مدوياً، غير أن الجد ذبحه، وواضح من أن الذبح تضحية مجانية لضيف لا يستحق، تبديد للقوة والجاه والسلطان.

وفي المقطع الثاني يأتي الديك العصري الغريب السمين المدجن نقيضاً للديك البلدي، فهو ناطق باسم العولمة مستكيناً لاستراتيجيتها الاستهلاكية استبدل بالصياح الأصيل رطانة أجنبية عولمية، لذا كان خائباً استخذى للدجاج واستسلم لممارساتهن فأضاع الدور وبدد روح القيادة.

في هذا النص موقف، وهو موقف فكري واقعي لم يخلع رداء الشعر.

وفي إطار هذا المنحى الأليجوري (الأمثولي الرمزي) تأتي قصيدة (جرس الكبش)، فالكبش هنا قرين الديك ونظيره من حيث الدور الرمزي حيث المقابلة بين زمنين وحالتين تاريخيتين، فهو في الماضي كان يدير المراعي ويصغي إليه المدى باهتمام وترنو إليه النعاج " وحاله هذا كحال الديك، فإذا كان الديك يزهو في مشيته بعرفه فإن الكبش في أول السرب يخطو كقيصر، وكما يعثر الديك فإن الكبش حلّ به ما حل لصاحبه، وإذا كان الديك رمزاً شعبياً فإن الكبش رمز تراثي وشعبي أيضاً:

نازلت كبشهم ولم أر من نزالِ
الكبش بُدّا

كما يقول عمرو بن معد يكرب، لقد أصبح الكبش ذليلاً، والشاعر ذ هنا ذ لا يفعل ما فعله في قصيدة الديك حين بنى القصيدة على مقطعين: جعل الأول تصويراً لحاله وهو قوي والثاني تصويراً للحالة النقيضة، ففي " جَرس الكبش " استهل القصيدة بصورة تقدمه في مشهدٍ بائس في عبارات توحي بالحركة البطيئة وتتقصى صفات الضعف:

عجوز عليل
وشبه ضرير
ورجلاه معقوفتان
يسير ببطء ذليل

وأنهى القصيدة بذات الصورة، وجعل مشهد القوة ينتمي إلى الماضي ويعيش في الذاكرة، والكبش في القصيدة ليس رمزاً أمثولياً فحسب، بل هو متعدد الأبعاد واسع الأمداء. ويستمر الشاعر في نهجه فيستثمر صورة الضبع، ولكن الضبع، هنا ليس رمزاً تاريخياً ولا شمولياً وإنما هو في قصيدته (تضبيع) يمثل الآخر في حياة الشاعر وهو الآخر (النمط).

وهكذا فإن الشاعر في الديوان يختار رموزه في قصائد الديوان الأخيرة ويجعلها عناوين لقصائده بعناية فائقة بحيث تصور مواقف ورؤى ومحطات في حياة الشاعر، فهناك الديك والكبش والضبع والسراج والكهف والمفتاح والمرآة.

وإذا كان الشاعر قد توقف طويلاً عند طفولته فإنه في قصيدته الختامية " تداعيات نمر الخمسين "، يقيم حواراً مع المرآة، والمرآة ليست طرفاً آخر في هذه الحوارية، بل هي الذات المنشطرة وقد تشققت وانصدعت، لذا فإن هذه القصيدة أشبه بالازدواج بما فيه من تداعيات تمتح من مكنون الذات، إنه المنعطف الحاد في رحلة الحياة، فالزمن هو البطل وهو اللص الذي يسترق الخطا في رحاب العمر

فيسرق الصهيل والشجر والزهر ويترح المدى قائماً صفصفاً، ولكن الصراع من أجل الحياة لا يخبو إذ يلتئم الصدع في داخل الروح ليتشبث بجدال الآتي، من هنا كان النفي سيد الموقف في خطاب الشاعر في القصيدة بكل أدوات النفي المكرّرة فلا وليس وما ولم، ولكن " لا " هي التي تتكرر باستمرار فهي الأرسخ في النفي والأكثر حسماً ورفضاً للاستسلام، ويعدل الشاعر إلى التقرير الحاسم في جمله الإخبارية (كذبت إذن)

فنهر القلب في الخمسين
يحاول صيغة أخرى
لمعنى العمر، يجري في تدفقه

وتأخذ الجمل صيغة التدليل والتعليل وتأخذ صيغة الطلب منحنى التعجيز، إذ يخرج معنى الأمـر في الصيغة البلاغية التقليدية عن المعنى الحقيقي إلى معنى التحدي (التعجيز) "فدلّيني على رجل مهابي" و"أحيليني على رجل شفافي". إن مَنْطَقَة الحوار وعقلنته تأخذ مداها في مونولوج الشاعر، لذا تحتشد أدوات الشرط، وهي ذ كما هو معروف ذ تبنى على السببية التي ترسخ منهج المنطقَة والعقلنة، إنها روح الشاعر السكرى بنشوة الحياة:

دعيني إنما الخمسون
بدء سؤال تكويني
وبدء اللثغة الأولى لطفل
لم يزل يخلق

إن الشاعر يلوذ بالروح والجوهر في مواجهة الجسد والشكل، يسعى إلى الحرية والعفوية والشفافية، هذا الثلاثي الذي يمثل شباك النجاة من أسر العبودية والتصنع والعتمة، وإذا كان المشهد الختامي في النص يشير إلى روح مشروخة محبطة في سيناريو مضاد للحلم فإنه إنما يسجل موقفاً وجودياً له بعده الذاتي والموضوعي والتاريخي.

وسأحاول أن أقف عند بعض قصائد الديوان وقفة أطول لتتّضح تفاصيل الصورة أكثر.

حفيد الجن الأزرق: لماذا الجن ولماذا الأزرق؟

تقودنا تداعيات العنوان الموسوم بحفيد الجن الأزرق إلى شياطين الشعراء، حيث تلك الكائنات الخفيّة التي زعم الزاعمون أنها وراء تفجّر الإبداع وتشكّل الملكات الشاعرة كما أسلفنا، وهذا الحفيد يمتد بجذوره العبقرية إلى الأجداد الأول من المبدعين الذين تملّكوا ناصية القول الشعري ؛ أما الأزرق فهي من المذخور الخرافي الشعبي التي تعمق الإحساس بلهب الإبداع حين تشتعل في الوجدان متّمثلة تلك الشعلة الزرقاء التي توقد في أقبية الروح.

فالشاعر راشد عيسى الذي يعكف في هذا الديوان على تسطير سيرته شعراً يلجأ إلى أدوات الشاعر مستثمراً لها في تخصيب تجربته الإبداعية عبر المكونات اللغوية والإيقاعية ذات الطرائق المتعددة المشتقة من ثراء التجربة وروح الخلق، موظفاً لرصيد واسع من عناصر الشعرية الحيوية بديناميّاتها المتكاثرة من عناصر السّرد وتقنيات التشكيل ومذخور الإيقاع المتمثل في الترديد والترجيع والتنغيم، ومتداعيات التناص وبراعة التنضيد والسيطرة على الدفق الشعوري وتثميره وضبطه في بنية تكوينية رهيفة.

يحمل الشاعر في قصيدته الأولى جذور مكوّناته الأولى منذ الصرخة البكر التي رافقت انبثاق كينونته محيطاً بشرطه الوجودي في احتفالية طقسية مأساوية تشكل العتبة الأولى التي تقودنا إلى رحاب عالمه الإبداعي، ينتقل بين سردية متسارعة الإيقاع ووصفية متأنية راصدة لمظاهر حسية تتماهى مع الطرف التاريخي والوضعية الإنسانية، مستحضراً الواقعة الربانية المعجزة لمولد السيد المسيح (عليه السلام) الذي نطق في المهد متماهياً معه مخترقاً سياق السّرد الواقعي بمقولات خارقة ذات طابع

فانتازي متناصّاً مع النص القرآني مفارقاً له في آن، فإذا كان المسيح عليه السلام نفحة علوية من روح الله فهو إشراقة نارية من رحم الجن الأزرق، هناك معجزة الخلق وسموه ورفعته، وهناك أسطورة الإبداع وخوارقيته.

إنا أنساق التعبير الشعري في هذا النص لتتقاطع وتتوازى، فثمة خطان رئيسان أشبه بخيطين مجبولين: الأول يتتبع النقلات الحسية المدركة والثاني يغزل أفقه الشعري عبر مكونات فانتازية طقسية تفسّر وتؤول حدث الميلاد بتفاصيله الزمانية والمكانية.

في صبح الرابع من شهر
حزيران
عام الواحد والخمسين
من منتصف القرن العشرين.

هذا التحديد الزمني الصارم من الزمن الكوني والتاريخي في مقدمة القصيدة، تلك الفترة المهمة من تاريخ الأرض والأمة بعد النكبة يستهل بها الشاعر سيرته مؤكداً عليها كمحطة زمانية بالغة الأهمية.

ثم يأتي التحديد المكاني مبهماً يفتقر إلى التحديد، ويتحول إلى رقعة كونية شعرية يجهد الشاعر في انتشالها من المحدودية الجغرافية وتحويلها إلى بنية استعارية رمزية، ففي مقابل التحديد الصارم للزمان بأبعاده المختلفة هناك التعويم الشعري للمكان والتغييب المقصود له وابتداع المعادل الأسطوري له كإطار مجازي الدلالة يحمل مفارقة صارخة، فالمكان هو القابلة التي تتلقاه ساعة الميلاد وهي حنو الأم يستعير لها لفظة الذراع الحاضن بما فيه من حنو، ولكن المفارقة تتبدّى من وصف هذا الصراع نقيض هذه المعاني التي تفيض بها الذراع، فهو ذراع جبلي وهو نمر أسطوري وكلاهما قاسٍ وجارح، فهذا العالم الذي يحتضن الشاعر شرس، وليست هذه هي المفارقة الوحيدة التي تنطوي على الحنو والقسوة والنعومة والشراسة في آن، بل ثمة سلسلة من المفارقات كالمعاناة المتمثلة في المخاض ورقص الأب.

إن الذراع الجبلي يتماهى في النمر الأسطوري حيث تفنى الموجودات وتتوحد، الأم التي تزم حزمة الحطب والأب والنمر والجبل، والأم التي تأوي إلى جذع الزيتونة، وهنا يستحضر الشاعر الأجواء الروحية المقتبسة من النص القرآني حيث التناص مع قصة مريم العذراء والتي فاجأها المخاض عند جذع النخلة استبدل الشاعر بجذع النخلة جذع الزيتونة، تكلم عيسى (عليه السلام في المهد) مخاطباً أمه مريم، وتكلم راشد عيسى في المهد مخاطباً أمه أيضاً، لقد استثمر الشاعر هذا التداخل المنصوص من أجل إنشاء استعارية رمزية، غير أن المفارقة تكمن عبر هذا التناص في أن عائشة كان ميلاد راشد الشاعر بالنسبة لها بشرى، وكان الخوف من الفقر والفاقة في حين كانت مريم (عليها السلام) تنظر إلى المخاض على أنه ابتلاء وهذا يتضح في قولها:

وقد أوغل راشد عيسى في استثماره للمناخات القرآنية مستدعياً قصة يحيى عليه السلام، ليس هذا فحسب بل هو يحشد الرموز التاريخية الضاربة في القدم فيستدعى زمن الكنعانيين، ويوظف طقوس الخصب والولادة، وقد عمد الشاعر إلى استخدام تقنية المشهد وجعل محوره النموذج العبقري ممثلاً في الطفل الأسطورة الذي تشتمل سحنته على تضاريس الكون والتاريخ والوطن:

ولدي ليس ككل الأولاد
هو ذا مبتسم كفم
الينبوع
حنطي اللون وكنعاني
السيماء
وشفافيٌّ كيسوع
يطلع نور من عينيه
ويغسلني
كم يشبهني !
يشبه دمعة وطني.

حين يجدل الشاعر خيوط السرد والوصف تصخب الحركة وتضطرب

بها لغة القصيد، فالشاعر يستعير الكلمات من عمق الروح المعيش قفز أبي كحصان، قمطني بالكوفية، نتش الشبابة من جيب القنباز... الخ.

ولكن المسألة تتجاوز ذلك إلى ثراء التنوع اللغوي في الخطاب الشعري وفي التوازن بين الحقول الدلالية، وفي الانسجام الإيقاعي، وإذا كان السّرد القائم على تشكيل المبنى الحكائي من مداميك الوقائع الحسية المدركة هو قوام البنية النمطية في القصيدة فإن الشاعر يتفلّت من سياق السّرد في خطه المستطيل لينعطف إلى الداخل لاستكناه سراديبه النفسية وتوجيه الحركة الشعورية حيث يقفز من ضمير المتكلم ليمنح الأصوات الأخرى فرصة التعبير عبر مسرحية الخطاب فنسمع صوت الأب مباشرة، وكذلك نصغي إلى صراخ الأم، وتتداخل أصوات الحاضر مع حكايات الماضي. ويشتبك خطاب الشعر مع الخطابات الأخرى مقتنصاً طزاجتها ونضارتها وعفويتها منوعاً مستوياتها مداخلاً بينها مثرياً لها.

تظل المسافة بين الدال والمدلول قريبة ولكنها تنداح في اتجاه أفقي وعمودي معاً في بنيات استعارية ورمزية تغادر المستوى الأول للدلالة ولكنها لا تلغيه ولا تطغى عليه، ومهما تباعدت المسافة بين النص المستدعى والنص الحاضر فإن القرابة الدلالية تظل ماثلة والإضاءة المتبادلة تنتظم ضفائر السياق، أما المفارقة فتظل بعيدة عن عتمة الإبهام طيّعة سلسلة:

تلا في أذني الشعر
في مقابل (تلاوة الأذان
في أذن المولود تيمُّناً)
فرك أبي حبة زيتون
تحت لساني.

بينما لا يحدث هذا، فالمولود يفرك تحت لسانه شيء آخر من ضمن طقوس الولادة، ولكنه يختار حبة الزيتون لتعميق انتمائه إلى الأرض المباركة.

أما الأم فهي تحدُّ بحدود الكون حيث الجهات الأربع، فالأب الذي يُقبّل عيني الأم يمتد تقبيله ليشمل شرق الخد وغرب الرقبة، وكأنها تنطوي على حدود العالم، ليس هذا فحسب بل إن ميلاد الشاعر يتحول إلى ظاهرة كونية ممتدَّة تشمل الجن والإنس إذ يجتمع السحرة مع عميد الجن الذي يذكرنا بشيطان الشاعر، فهو الذي يتنبأ له بأنه سيعقلن هذا العالم بالشعر وسيكون العراف الدهري، هذه النبوءة التي دفعت إلى ممارسات طقسية أسطورية جعلت الأم تدهنه بعصير العنب الجبلي، هنا يعمد الشاعر إلى نسخ أسطورته الخاصة عبر الأمثولة الرمزية.

إن الأصوات في النص تندلع بين حين وآخر في لغة المعيشه التي تتميز بطابعها الإيقاعي الخاص الذي تتضافر فيها حميمية الخطاب القائم على بنية التصغير من خلال لفظة (عيوش)، والحكمة الشبية القائمة على الرمز الجزئي (الصيادون كثيرون) والأسطرة التي تعبر عن الفناء في ظواهر الكون موحية بنصوص أسطورية قديمة (نحن من الريح خلقنا)، ثم الممارسة الطقسية ذات الإيقاع الابتهالي يتمثل ذلك في حشد هذه اللمحات كلها في حيز نصي شديد الكثافة يموج أحياناً بالترجيع.

يا عيّوش
نحن طيور لا أعشاش لها
لا ريش
والصيادون كثيرون
ظاهرهم إنسيون
وباطنهم غيلان ووحوش
نحن من الريح خلقنا
وسنحيا بين أيادي الريح
وندفن في بطن الريح.

ويعمد الشاعر إلى توليد الإيقاع من الأسماء التي يبني مسمياتها كنماذج، فهو يستخدم " وطفاء " النموذج ويعمد إلى استقطار وقع حروفها عبر الترجيع وذلك باستدعاء نظيرها في البناء الصوفي، وكذلك تداعيات القافية وتقطيع العبارة الشعرية تارة وطول العبارة بإعطائها

مداها الملحمي عبر امتداد النفس السّردي وانهمار سيل النعوت الخاصة بتعريف النموذج وتكريس وجوده في النص، كمتكأ دلالي وإيقاعي، وهو يحرص على شحنها بطاقة أسطورية عبر التداعيات الوصفية المتضمنة في جمل قصيرة متدافعة خاصة بالإيقاع من ناحية، وعبر تشكيل جملة من الممارسات الشعبية ذات البعد الطقسي من ناحية أخرى كقوله (علقت الخرز الأحمر في كتفي)، والعبارات الاستعارية الحبلى بالدلالات المنحرفة عن المألوف والموغلة في الممارسة السحرية " وبخور الموقد تحت الجبّة يتهجى أسرار النار، بل إنه ليستدعي الممارسات السحرية بمفرداتها الخاصة مقرونة إلى المعجم الشعبي. إنه يقدم ذلك المزيج بين المستويات اللغوية فيؤالف بين النسيج الشعري للعبارة وحركية الوصف السّردي الذي يصل إلى ذروة سخونته ثم يعمد إلى تطعيمه بمستوى لغة المعيشة في مفرداتها المخصوصة المتعلقة بأجواء السحر ثم يخترقها بفلذات شعرية غنائية.

إن الصيغ الاستعارية، وكذلك الصور المشهدية تتوازى مع تيار السّرد المخترقة بالوصف مما يؤدي إلى احتشاد الدلالة التي تطل من وراء الترميز الشفيف الذي يتخلل العبارة الشعرية، إنه يلتقط الوقائع بحدقات الشاعر فيعمد إلى ما يعرف بتشعير السّرد عبر توليد الإيقاعات المختزنة في التراكيب جَرّاء ما تفيض به من إيماءات، وما ينتظمها من موسيقى داخلية وظاهرة عبر استحداث بؤر ينطلق فيها الخطاب الشعري ابتداءً من محطات محدّدة تعتمد على التكرار: " حلفتك يا بركوش حلفتك يا زادوش ".

ويشيع الشاعر عبر نماذجه المختلفة وحشد أسمائها الغريبة أجواء أسطورية طقسية ماداً الجسور الدلالية بينها وبين نقيضها من المألوف عبر مناخات روحانية دينية تبدو ونقيضاً لتلك الأجواء ومتمماً لها في آن، فهو لا يفضُّ الاشتباك بين هذه العوالم المتداخلة التي يجمعها إطار من المفردات ذات الطابع الأسطوري والروحي في تناسج فريد:

حلفتك يا بركوش
بأن تلهمه الشعر وحدس
النار
وأسباب الماء
حلفتك يا زادوش بألا
يأمن لأمرأة إلاّ " مانا "
مانا لوضعت إصبعها في السم
لصار السم حليباً
مانا فاكهة الجنة
وحفيدة جبرائيل
مانا أيقونة بردى
وحمامة مكة
وإنانا دجلة

وهنا تبرز طريقة الشاعر في تشكيل اللغة وتفجير بؤر الإيحاء عبر أنساق التعبير المتوازية من خلال التعاقب والتكرار، (فمانا) التي تتكرر على نحو منتظم عبارة بعد عبارة في تكرار يمنحه التركيب الصوتي لاسم (مانا)، إيقاعاً خاصاً، حيث حروف المد التي يفصلها حرف الترنيم (النون)، مما يذكي الإيقاع ويشحن السمة الطقسية، ثم سلسلة التداعيات المتعاقبة للبؤر الأسطورية (أيقونة بردى)، و " إنانا دجله " وسدوم الأردن " و " مريام القدس " و " تميمة قرطاج " عبر هذه السيل الزاخر من المواقع التي تجمعها واو العطف في إضمامة مشتركة ذات سمات سحرية، حيث الحركة الناجمة عن التوالي والتعاقب، إن الشاعر يوشي السّرد بهذه التصاوير فلا يستسلم لوتائره المتدفقة وإنما يستوقفه في عملية واضحة الهدف وهي تشعير السّرد، إن التدفق السّردي واعتراضه بالإيقاع التصويري واستحثاثه ثانية بالانسياق مع عملية التداعي الزاخرة بالمفردات المكانية المتفجرّة بالإيحاءات، كل ذلك يُثَمرّ عملية التشعير ويرفع من منسوب الإيحاء، فثمة زخم متتابع عبر أداة العطف، وثمة بداهة وعفوية آسرة.

إن الشاعر يقارب نماذجه التعبيرية

من جوانب متعدّدة من خلال إيجاد مسافة دلالية معقولة بينها وبين التعريف المباشر بها، لذا وجدناه يسوق جملة من الصور المختزلة في بؤرة واحدة ومفردة واحدة، وقد بدا ذلك شديد الوضوح في سلسلة الأوصاف التي ساقها عبر ابتهالات الجدة وطفاء لزعيم الجان بأن يجعل الطفل ولداً حقانياً، فنان حياة، عُشبيّ القلب، بريَّ الروح، ورديّ النفس، وكوني الرؤيا ولداً بدئياً فطرانياً.

وهو يستولِدُ من رحم هذا الابتهال حلقة سردية جديدة فيصنع أسطورته الخاصة التي تصل بالنص إلى آفاق الشَعْرَنة، وهنا تتماهى الظواهر الكونية مع الابتهالات الطقسية فتمضي السحابة به لترضعه، وليس من شك أن السحابة هنا رمز للسمو الإيقاعي، وتفْنى الأم في الكون متوحدة في بحثها عنه مع ضلوع الوديان وضواحي الدمع وأنف الجبل وجناح النسر.

وينتقل الشاعر من التوصيف المبتغى في الابتهال السابق إلى الوصف العياني المتحقق من خلال البحث، وهنا يحشد الشاعر إمكانات اللغة وموجودات الطبيعة وسمات الشعراء:

قامته حرفٌ عربيٌّ
ما بين رنين الألفِ
وتسبيح الياءْ
ولدٌ خجِلٌ
كطيورِ البحرِ
وملتبسٌ كمصبِّ
النهر
جميلٌ كذنوبِ الشعراءْ.

فهو هنا يغوص في فضاء اللغة بإصراره على اشتقاق صنعته من مادتها، وتوقيع كينونته بإيقاع حروفها جامعاً بين البعد الروحي في تسبيح الياء والموسيقى في رنين الألف، مازجاً بين شفافية الصفات الحسية والنفسية منحازاً إلى الروح والرؤية، منحرفاً بالسياق التخييلي المألوف إلى ناحية أخرى مفجرًا المفارقة بين الجمال وذنوب الشعراء، كاسراً بهذه العبارة حدة التجريد المتولدة من الصفات.

إن التداخل ما بين عناصر السّرد المعتمدة على الوقائع وبين المشهد الفانتازي من أهم مداخل لشاعر للرّقي بالنص إلى المستوى الشعري، (فالغيْبَة) المستوحاة من بعض القصص الديني المتعلقة بالأئمة التي مارسها الطفل في كنف السحابة الأسطورية عاد منها ليجد أباه يعزف ألحانه لنساء الجان والأم التي ترقص، ولكنه أصر على أن ينسج مفارقته في هذا الإطار.

أما قصيدة ميسا فينتظمها عقد المنهج السيري الذي اختطه راشد عيسى في هذا الديوان فهو يعمد إلى أسطرتها، فهي مخلوقة من ريق الشمس، وهذا الأسطرة تأتي في إطار " تشعير السّرد " والانحراف به عن إطاره الوقائعي الحسي بشدّة إلى مستوى آخر من مستويات الخطاب، إذ يزدوج فيه المنحى الكنائي الذي يعمد إلى ترجمة الحدث والمنحى الاستعاري وهو يمثل المستوى الشعري، تتحول لغة السّرد إلى المجاز، وتتحول مفرداته إلى الإيحاء والإشراق دون أن تغفل الحكي والإخبار، فيخترق الشاعر سياق القص مثخناً إياه بالوصف مستوقفاً له بترميز التفاصيل واستنطاقها برؤية أشبه بتجليات اللغة الصوفية، إنه يتابع منهجه في بناء النماذج التي تنهض عليه سيرته الشعرية، وهذه النماذج التي تحمل بذرة الإبداع هي التي تفضى في نهاية المطاف إلى ميلاد الشعر، وهو ينهض بعملية التشكيل مردداً ذكرها في عملية تكرار ترجيع إيقاعي مستثمراً بنيته اللفظية التي تتكون من حروف تشكل تفعيلة المتدارك وتنتهي بنغم مموسق من السين المنطلقة عبر المد " ميسا " ويعمل على الاستقصاء والتتبع في تواز للتراكيب النحوية يضخ إيقاعاً مثرياً من خلال تعاقب الجمل الإسمية والفعلية في أنساق منتظمة، وكذلك الجمل المبدوءة بالجار والمجرور، وتفضي إلى احتشاد المعطوفات بواو العطف وذلك من سمات الخطاب الشفاهي الذي ينسجم مع البنية الأسطورية.

لقد عمد الشاعر إلى اختزال الأبعاد

الروحية والإنسانية النبيلة في نموذجه المؤسطر ميسا، لذا حشد فيه العديد من أدوات التشكيل من المشهد المكون من عناصر غيبية إلى توشيته بخطوط وألوان حسية مدركة في مزيج فريد من المفردات السحرية والشعرية والدينية والحربية والطبيعية. ويقدمها في تجليات عديدة مشكلةً تشكيلاً أسطورية تحف بها عناصر كونية وأخرى إنسية وثالثة جنية. وفي دورات الزمن الكوني تتهادى في مشاهد "تقفز قبل قيام الليل ثم يمر الصبح عليها وبعيد المغرب وفي ضوء القمر الساهي" وتتماهى في الأرض والشجر والنبت والثمر والشعر والقدر، كيان خارق يمنحها الله عمراً أطول من عمر الأوطان، إن الشاعر يعمد إلى ما يشبه أسلوب الأحجية إذ يقدم العديد من الصفات والحالات ليستنتج المتلقي طبيعة النموذج أو الرمز ويستكشفه، غير أنه في النهاية يقدم لنا لحظة التنوير فيضيئها بنفسه دون أن يتيح لنا الفرصة لاستكشافها في ضوء قناديلنا الخاصة:

فعرفنا أن الجدة ميسا وطن
والأوطان كما نعرفها ليس تموت.

فقد بدأ يقترب بنا رويداً رويداً من نموذجه ورموز الخاص، فقد اشتط في التعريف الأسطوري في البدء متعالياً بها فوق المدرك والمحسوس ثم أخذ يهبط شيئاً وشيئاً في محطته الأرضية، ثم يغوص إلى عمق المجاز بترميز التفاصيل، ثم يمزج بين المستويات المتعددة:

الجدّة ميسا خلقت
من ريق الشمس
أنزلها الله إلى قريتنا مع
موكب غيم يحرسها
فنساء الجن يكِدْنَ لها
يحسدن نباهة فتنتها
ونساء القرية يتواردن
على قطرات الضوء المتساقط
من ضحكتها

الجدة ميسا ثرية بأبعادها التعبيرية فهي مناط الجمال والفتنة والعذوبة، وهي سحرية الكينونة والوجود (نجوم الظهر تغار على ميسا تتنزل خرزاً أزرق)، والجدة ميسا مصدر العطاء والخصوبة والقوة: موال القمح وسنّ الرمح وبنت السيف وأخت المنجل (جملة من الصفات المتدفقة المتضايفة في مماثلات تركيبة نحوية تشحنها بإيقاعات تتساوق مع هذه الطاقة الأسطورية)، وهي تخرج من عباءة وجودها المفرد المحدود بحدود الذات إلى أفق التعدد والتنوع فهي الكل في واحد: " ألف يد ترفع أدعية الحراثين إلى الله "، هي البذل والمنح وسر البقاء ووقدة الحياة ووقودها: تخبز خمسين رغيفاً للجن وأهل البيت ومراق الدرب " وهي تعبّئ سلة الصبح بزبيب أو لوز أو تمر " فالصورة هنا كونية الطابع تتماهى فيها ميسا مع الأرض الطافحة بالخير والجوّادة بالثمر.

وكما أنها متعددة الأوجه في العطاء فهي ودود ولود حارسة للخصب شهية تضج بالأنوثة حنون مزواج (زوَّجها البخت بأربعة)، هنا يفجر الشاعر مفارقة تنحرف بالسياق عن المألوف وتزدوج بالتحريم والتحليل، ولكن هذا الزواج ينعتق من دائرته الدلالية وبالتالي لا يقع في محظور الشرع إنه تحليق في فضاء المعنى الشعرية متحرراً من قيوده الاصطلاحية، فهي ليست كائناً بشرياً، بل دال جمالي تعوم على سطحه الدلالة، فهي (تلد الورد على الطرقات) (وتملأ صندوق ملابسها بقصائد لم يكتبها الشعراء):

ميسا أم العشرين صبياً والسبع
بنات
ظنّوها ماتت في كهف منسيٍّ في
جبل الطور
ميسا تسعون سماء في امرأة

كل ذلك يحتشد في نهاية المطاف ليوحي بأن ميسا هي الوطن.

في المحور الثالث من الديوان تأتي قصيدة " حذائي "، إذ يجعل

الشاعر من قصة الحذاء قصة موازية للمعاناة رامزة لها، فالحذاء قناع فني يتيح للمتلقي مساحة كافية للإطلالة على سيرة شريحة اجتماعية تضم أغلب فئات الشعب المشرّد المنكوب، والسخرية المرة السوداء تغلف سلسلة المفارقات التي تنتظمها سيرة الحذاء، إن الشاعر يقيم صلب سياقه السّردي على تعينات حسية صادقة تنتمي إلى الواقع انتماءً مباشراً، فالتفاصيل الجارحة لا تمثل هواجس لعملية السّرد بل تدخل في صميمه.

الشاعر يطوّح بالمتلقي يمنة ويسرى متنقلاً به من شهد واقعي حميم وعميق وجاد:

(1)

حتى السادسة من
العمر
كان حذائي كمشة رمل
أو نصف حجر

(2)

وكبرت قليلاً
صار حذائي قطعة خيش
قدتها أمي من طرفِ الخيمة
في الأغلب كنت أُقضي
نصف اليوم
أقلّع شوكاً من قدميّ
ومن دمع العينين.. الخ

إن الخيال الشعري لا يحلق بعيداً عن الوقائع الصغيرة التي تنهض عليها بطولة الحذاء في السِّرد، فالسمة الكنائية هي الغالبة، وقليلاً مايخرج النص عن هذا الاتجاه إلا من خلال المبالغة في الدرجة والعبث بالنسب، وحين ينزع منزعاً استعارياً لتشعير السّرد يجترح صوراً مجازية تقترب من حافة الرمز " أو كّل ظلي أن يرجع " فالظل استعارة رمزية للحضور الذي ينطوي على الغياب الحقيقي، ويعمد إلى التجريد الذي يصل إلى حد التشقق في الذات الإنسانية المضطهدة: أتركني في الوحل أبا كيني " حيث يتم مقاربة الذات على أنها ذات منشطرة، ويعمد إلى تغييب لحضور الإنساني معنى وروحاً وإحلال المدرك الحسي الأبكم بوصفه أداة تحل محله " لكي لا يسأل عنى مطراق أبي ".

وينزع إلى الاتحاد بالآخر، وهو هنا لوازم الوطن إذ يصبح جزءاً من أشيائه، وتتحول ظواهره إلى تفاصيل متعلقة بالذات الشاعرة وهنا يتم التعامل مع تقنية السّرد على أنها آلية من شأنها أن توغل في التشخيص أكثر من كونها تنتظم بنى سردية متحولة في إطار الزمان والمكان، ولكي يقبض على المشهد ملتبساً بحرارته وطزاجته وعفويته يعمد إلى استدعاء بعض مفردات المعجم الشعبي (أتناقز في الوحل إلى ركبي)، " كان أبي يرفش في بطني بالبسطار ويسوّد عيشة أمي " فهذه عبارات شعبية متداولة مقدودة من صميم البؤس اليومي، ويتسق ذلك مع تفاصيل أخرى تبدو شديدة الابتذال، ولكنها عميقة الدلالة:

لو ثقبت رجلك فستشفى
لو جرح حذاؤك فسيلزمني
أدفع لمصلحة قرشين
ولذا يمنع عني الحب لنصف
سنة
والخبر ليومين

ثمة مفارقة تنهض على هذا التبادل في لوازم المدركات الخاصة بالحذاء والإنسان فالثقب يسند إلى الرجل وهو من لوازم الحذاء والجرح يسند إلى الحذاء وهو من لوازم الإنسان مما يذكرنا بتبادل مدركات الحواس لدى الرمزيين، ولكن هذا يأتي ضمن منهج الشاعر الذي يلعب بهذه المدركات في إطار التوازي والتقابل الذي يثري عملية التشكيل: الحب والخبز والحذاء والرجل والجرح والثقب، ويوغل في هذه اللعبة الجمالية حدّ المفارقة الساخرة، ويلتقط هوامش الصفات ليشكل فيها مشهده موظفاً لوناً فريداً من ألوان المفارقة بين لغتين ليفجر السخرية المرة، وهو لا يكتفي بهذا فيما يقاربه من أنساق لغوية بل إنه

يوظف أداة الاستدراك لتشكيل صيغة منطقية في التعبير عن حدث غير منطقي ولا معقول:

ما أعرفه كان حذاءً لا رباط
لهُ معروضاً في سوق يحمل هذا
العنوان EUROPEAN SHOES:
مرتوقاً من عند الكعب
ومفزوراً من طرف البوزْ
حاولت أعيد حذائي
لكن البائع رفض وأكّد
أن الخطأ يعود إلى طولٍ
في إصبع قدمي اليمنى
وعلي لزاماً أن أنحت
من قدميّ قليلاً.

هذا المشهد القائم على وصف الحذاء تكبر فيه الجزئيات وتتضخم دلالاتها لتصبح بحجم الإفصاح عن وضع إنساني مأساوي كئيب يتجاوز ذات السارد ليحيط بكلية اللحظة التاريخية إذ ترجح كفة حظ اللامعقول في ميزان التاريخ الإنساني على كفة المعقول، وتصبح قيمة الحذاء أغلى من قيمة الذات البشرية حيث يكون قطع الإصبع أيسر من قطع النعل، وكل ذلك يأتي في إثر مَنْطقة أشياء العالم و (توضيبها) وفق رؤية الآخر اللا إنسان.

ويتضخم حجم الحذاء وقيمته المادية حتى يلتهم نصف معاشه لذا تبدو الموازاة بين الظواهر الكونية والإنسانية بالغة الدلالة في موازاة تركيبة لغوية شديدة الإفصاح (من قبل طلوع الشمس ومن قبل رجوع الحظ المنحوس، وتتكافأ الدموع (دموع الروح) مع الآخر (الزملاء).

ويتسع المدى الزمني لسيرة الحذاء لكي يتوازى مع نظيره في سيرة الذات الشاعرة، فيرصد الشاعر تحوّلاته عبر السّرد، وقد أدرج ذلك من خلال بناء مقطعي مرقم يتكون من ستة مقاطع المقطع الأول يتجلى فيه الحذاء رقعة من الأرض، وفي المقطع الثاني قطعة خيش ويستهله بالإشارة إلى أن ذلك بعد أن كبر قليلاً وأما التجلي الثالث فيرقى قليلاً ليكون من أشجار اللوز، وهنا يخرج المشهد من إطاره الحسي إلى دلالته الرمزية، أما الحذاء في التجلي الرابع فهو قديم مستعمل من الدرجة الرابعة ولكن الجديد في هذه الصورة الإشارة إلى الجهة الصانعة التي كانت سبب هذا الشقاء الإنساني دون أن يومىء إلى هذا المعنى يشير إليه.

وفي التجلي الخامس كان الحذاء الجديد الذي كثرت فيه الرقع وشاخ فأنزله صاحبه في قبو القبر.

ويأتي الشاعر على ذكر الحقبة الأخيرة في المقطع السادس عاد إلى التشكيل الأسطوري وحشد طقسه السحري تحول معه الحذاء وبدا في تجلياته النهائية وقد التحم بموجودات الصحراء وكائناتها في توحد مع مخلوقاتها، فأصبح خُفّاً من وبر الإبل البيضاء، وقد عرج على ذكر التجربة الحقيقية حين كان مدرساً في أحد المواقع الصحراوية يعيش مع البدو ويتماهى معهم وكأنه يرتدّ إلى مرحلة النقاء الفطري ويبعث خلقاً آخر، غير أنه في سبيل شعرنة السّرد استحضر أدواته السحرية الأسطورية و " وأسمع من قدميّ رغاء " وختم بإضاءة رامزة (سرقت منى قدماي).

في إطار منهجه الذي اختطه لتقديم سيرته الشعرية عمد راشد عيسى إلى بناء نماذجه وشخوصه ورموزه في قصائد مستقلة جاعلاً منها جميعها الذات الشاعرة محوراً، فهو يتوازى أو يتقاطع أو يتماهى مع هذه النماذج، وفي قصيدة مرثاة الناي يتمركز حول أسلوب الاستبطان أي الحفر عميقاً في النخاع لاستنطاق الدلالة، لذا يعتمد الشاعر على صيغتين نحويتين رئيستين: إحداهما تتعلق بتعريف الإنسان والأخرى بسير أغوار المكان والزمان ؛ أما الصيغة النحوية الأولى فهي الحال مفردة وجملة وشبة جملة وأما الصيغة الثانية فهي الظرف، ويستوعب السّرد ذك كله متحولاً من منهج التوالي الحدثي الحسي إلى الوصف المشهدي القائم على الانحراف التركيبي الذي يشارف آفاق الرمزية المذهبية حيث تبادل المدركات وتجسيد المجردات

وتجريد الحسيات وتغير أشكال الدلالة للدال الواحد، فالناي يشرب اللحن (واللحن يُسمع ولا يشرب) ويعزف الماء (والماء يشرب ولا يعزف) والناي يشرد في المراعي فيتم تشخيصه ناطقاً باسم الالتياع الذي يتم تشخيصه وهو المصدر (الموغل في التجريد) ويبطل السم في نوايا الأفاعي، والنوايا معنى مجرد يحل محل (الدم المدرك الحسي) وهكذا، فهذه الخواص الأسلوبية تندرج في سياق الترميز في إطاره المذهبي.

ويبرز الناي صِنْواً للشعر ورفيقاً له فهو لا يفارق دمه وهو ما زال طفلاً وليداً، وهو أخوه في الرضاع، فالناي ذ هنا ذ هو إيقاع الإبداع بشرب اللحن من فم الجن " جد الشاعر " (كما في العنوان)، غير أن هذا التأويل قد لا يبدو مقنعاً لأن الإبداع لا يموت والشاعر يعلن موته، فمن هو؟ هل يمكن تحديده، إنه ينأى به من أن يكون رمزاً أيقونياً محدوداً بحدود الطقوس الإبداعية، فهل هو الأب الذي يذكر الشاعر أنه كان ماهراً في العزف على الناي، ولكنه يصف الناي بأنه أخوه في الرضاعة، إذن كلاهما استقى الإبداع من مصدر واحد (من فم الجن). وقد كثّف الشاعر لحظة الموت واحتشد لها في معجم دلالي مكتظ: خان العزف، بكى مستغرقاً في الوداع:

وتداعى لموته وتجّلى
كيف يا موت
جئت من غير داع
عبرت روحه أصابع
كفي
ثم آوت لقبرها
في ذراعي
أيها الموت لو عدلت
قليلاً
كان أولى بأن يموت
الراعي

لقد كرّر مفردة الموت وما في معناها وما يلابسها ويندرج في سياقها وحرص على أن يخرج من لوحة المشهد إلى فضاء السّرد مكرساً النسق النحوي القائم على الحال والظرف وكذلك متواليات العطف بمختلف حروف العطف من الواو (الدالة على مطلق الجمع) إلى الفاء (الدالة على الترتيب والتعقيب) إلى ثم (الدالة على الترتيب والتراخي) مضيفاً إلى ذلك صيغاً طلبية ترتفع بالمنسوب الوجداني الشعري كالاستفهام والنداء (كيف يا مــوت) و (أيها الموت) مع لغة السّرد ومن خلال استنفار الطاقة الإيقاعية في الأبنية الصوتية القائمة على تكرار كلمات متماثلة التكوين الصرفي، ومن خلال الترجيع والتقطيع وتشظية الجملة في الأسطر الشعرية مثال ذلك:

(1)التماثل الصوتي: كنت التي تكررت أربع مرات في أقل من خمسة أسطر وكان كلانا وبكاني... الخ، وبلا أخ ويا أخي وخانه، وحضور إيقاع الترنم الناجم عن تكرار حرف النون في كلمات عديدة.

(2)التشظية القائمة على تقطيع الجملة وتوزيع أجزائها بين السطور حتى أن عدداً من الأسطر الشعرية لا يتضمن إلا كلمة واحدة أو جار ومجرور البقاع، الأفاعي، نهاراً، الضياع، في اللفاعِ، الجِياع، سهواً، كفى، قليلاً، الراعي... الخ.

(3)توازي الصيغ النحوية وتكرار أنساقها: مشرداً، ناطقاً، يشرب اللحن، يعزف، الماء، نهاراً ومساءً.

(4)الترجيع مثل كنت وحدي، كنت أدعوه وهكذا.

(5)أسطرة الناي ونسبة الأفعال الكونية إليه (يبطل السم في نوايا الأفاعي) و (يرد حقد الضباع) (أيها الموت لو عدلت)... الخ.

يزاوج راشد عيسى في نماذجه بين طرفي كينونته، ويرتحل في النسّغ الذي تحدّر منه، يتقصى جذر وجوده، ويشتبك مع ماهية هذا الوجود ملتمساً عروق الإبداع المتغلغل في تربة النشأة والتكوين، لذا كان ضوؤه مسلطاً دائماً على الأبنية التي أنجبت وعيه ومحتفياً بما سكبته في مداد ملكته من أدوات

الخلق وطرس الإبداع.

ففي قصيدته قوس الربابة يمضي في استهلال سردي مشكلاً نموذجه عبر المشاهد التي يصوغها مستعيناً بتعريفاته الشعرية التي يحاول ألا تنفلت من عقال الشعرية فتسقط في رخاوة العبارة النثرية أو تستسلم لرعونة الجمل الخطابية مستعيناً بأنظمة التشكيل النحوي والمجازي المفارق عبر التكوينات التي تنحرف عن سياق المعتاد غير موغل في المضي مع المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول متمحوراً حول المدماك الرئيس الذي يمثل مفتاح الولوج إلى رحاب رؤيته الجمالية الأسطورية وهو (الجن):

تحدّر من صيغ الجان
من خلق النهر
من معطف النّيصِ
من آهة الساقية
يشيل على ظهره بيضة
الكون يفضح أسرارها
وهو إن شاء يتركها
ضاحكة باكيةْ
بعيد الظلال لأشجارها
ويمشط ريشَ الحصاة
ويبكي عليها.

نقطة البدء ذ إذن ذ هذه العتبة الأسطورية المتمثلة في سحرية المنطلق التي تهيء لاستثنائية التكوين التي تمتد على مساحة الكون في فضائها الإبداعي، من هنا تأتي التشكيلات النحوية المتماثلة والمتوازية حفراً عمودياً لاستنفاد الطاقة الإيقاعية التي تتساوى مع عملية الأسطرة فتتكون العبارة من حرف الجر والمضاف والمضاف إليه، وهذه الثنائية التركيبية هي التي تنسب الصفة المضافة إلى ما يغايرها معمقة التباين بين المدركات المتبادلة موظفة هذا المنحى الرمزي (صيغ الجان) و (خلق النهر) ومعطق النّيص وآهة الساقية.

فهذه البنيات اللغوية المتماثلة تخلق إحساساً بالتقصى وبالإيقاع الطقسي، ثم ينتقل التشكيـــل إلى صيغة الجملة الفعلية المضارعة، مستثمراً ما تختزنه اللفظة الشعبية الدارجة (يشيل) من طاقة دلالية، ثم تلك التي تنسب فعل الخلق والقدرة على اجتراح الخارق من الأفعال الكونية إلى النموذج عبر سلسلة من المتعاطفات بالواو ذات السمة الشفاهية الموحية بالتراكم والاستقصاء.

ثم تأتي سلسلة من الجمل الاسمية التي تمثّل الحركة في الديمومة والرسوخ في تكوين النموذج دون أن تتخلى العبارة الشعرية عن مظهرها التراكمي، ولكن التشكيل ينعطف بين الحين والآخر إلى التذكير بمشهد البدء حيث التحدّر من كينونة الطبيعة ثم صيرورة الخصب المتمثلة في المرأة، وبعد أن يراوح في تشكيله بين تركيباته الثلاثية القائمة على التعريف والتمثيل والاستقصاء بمنهج التراكم والتشظية والعطف ومن ثم الأسطرة والترميز والتجريد. يعود إلى فضائه الخاص المتمثل في توسيع نطاق الدلالة لتمتد على مساحة الإبداع عبر زرع بذرة كينونته في اللامتناهي طبيعة وكوناً زماناً ومكاناً.

في قصيدة " السرير " تتحدّر السيرة الشعرية في إيقاع سخي يسافر في نسغ الرحلة منذ بزوغها حتى مستقرّها، ويمثّل السرير محطات مهمة في مجرى النهر الذي تفجر من منبعه الموغل بين الجوانح إلى مصبه السّري في عروق الشعر، فالتمثيل والتقابل والترميز ثلاثة مسارب يسلكها الشاعر ليبنى مساره بين حافتي الحياة والقصيد، تتماهى الأم في الوطن وكذلك الوطن في الأم، ويتمثل الشاعر رحم الأم وصدرها مهداً لمرابع الروح والجسد فوق الأرض، ويتمثل الغربة وطناً يجهد في جمع مداميكه من مفردات حسيّة الانتماء والإدراك تجريدية الدلالة فسرير الخيش والجبلان والغصنان والتينه الدائخة تمثل حسي لشقاء الغربة وغناء الروح:

ولكن أمي بنت لي سريراً من

الخيش
شُدَّ بحبلين بين غصنين
في تينة دائخة
قلت هذا إذن
بيت قلبي ودار الهواء
التي أستكِنُّ بها
من عيون الزمنْ...

غير أن هذه الصورة التي شغفها حباً انقلب نعيمها شقاءً حين شكل مشهداً آخر يقابلها، والمشهد الجديد تغادر فيه الروح مستقرها باحثة عن الدفء بعد أن عرّاها الصقيع فافتقد سرير الجوانح بما فيه من فيض الينابيع وهام باحثاً عن جداول الحنان الضائع بين حقول البطاطا وحبات الكوسا حيث تتبدد الأمومة التماساً للعيش.

وهنا يُعمل الشاعر أداته السّردية التي يتخللها تمثلات الصورة المشهدية بتكويناتها المجازية تارة وبعريها المقصود من إيحاءات الرمز وتركها نهباً لدائرتها المعجمية الحسية الخشنة في منهج تمثيلي ملحمي مسنون ويمضي الشاعر في انعطافتها المشهدية عبر محطاته المختلفة ليقف على مشارف اللحظة الفاصلة لحظة الانفصال عن الجذر والاستسلام لأنواء الغربة، ولكنه في غمار هذا التمثيل لتجربته الذاتية يندفع بقوة ليغوص عميقاً باحثاً عن الأصول الضاربة في عمق الأرض، والتاريخ مستذكراً الحاضنة الأولى بذاكرتها الإنسانية والحضارية وهي الوطن.

وهذه هي المفارقة المفصلية التي يتمحور حولها الشاعر في جدلية تعبيرية تقود إلى رؤية بعيدة تخترق سُجف اللحظة الآنية وترتد إلى أغوار الزمن ومن خلال التجسيد والتجريد تتراءى خيوطه التشكيلية، وكذلك عبر التمثيل والتقابل، التمثيل الذي يسلك سبيل التكوين المشهدي مطعماً بالتكوينات المجازية، والتقابل الذي يقرن بين الصورة ونقيضها:

فهاجرت عنّي اتخذت
سريري بتجويفِ زيتونة
شائخة
كنت أعصم خوفي بها
وهي تحكي حكاياتها
عن خيول الغزاة
وعن أنبياء السلام.

وتتبدى نزعة التوحد الصوفي مع الطبيعة وكائناتها وكذلك الانشطار في داخل الذات وتمزقاتها في عبارة " فهاجرت عني " فالهجرة ليست مغادرة للمكان، بل هي انسحاب من الذات والتحام بالآخر وهو (الزيتونة) وتجويفها وهي تقابل الأم وحضنها، لقد أصبحت الزيتونة هي الأم الجديدة التي اتحد بها وفني في تجويفها، غادر تجربته الذاتية الإنسانية ليمارس تجربته الحضارية الروحية، فالزيتونة وإن نعتها بأنها شائخة فإنها تمثل تاريخ الغزاة الذين ارتدوا عن تخوم الوطن والأنبياء الذين نشروا السلام في ربوعه، وهكذا تنمو القصيدة في امتدادها العضوي عبر مفاصل متعدّدة ولكنها مترابطة.

بعدها يقترب الشاعر من تضاريس تجربته عبر التكنية القريبة دون أن يفرط في الخيط الاستعاري الذي يشد مفاصل هذه التجربة، إنه يلملم أطراف طفولته عن الأرصفة بعد أن صاح الديك في أعماقه معلناً عن بواكير رجولته، وقد حرص الشاعر عبر اختزاله لمسيرة التكوين على الإلمام بالظواهر والمدركات الحسية في تفاصيلها الصغيرة فاستجمع معجمه مما يتناثر على أرصفة الشوارع المدينية مرفقاً فيها بحس اصطفائي شديد الرهافة والحساسية دقيق الدلالة والتمثيل، وربما انتزع ذلك شيئاً من وهج العبارة لصالح الدلالة.

إن الخيط السّردي هو الذي يمسك بالعقد النظيم للوقائع التي تتنامى من تجربة التجربة، وحتى يحافظ على تشعير السّرد يلجأ إلى استثمار اللغة المجازية التي تنمو عبر الانحرافات الإسنادية حيث تجسيد المجردات

وتشخيص الموجودات في لغة تتراوح بين الصياغة الكنائية التي تشف عن الدلالة والتشكيل الاستعاري الذي يقترب من تخوم الرمز ولكنها تبقى على مقربة من المعنى الذي يفصح عنه السّرد، ويبرز الظّل تجسيداً رمزياً موازياً للذات الشاعرة في عنفوانها وتألقها، ويكون غيابه إيذاناً بمغيب ذلك العنفوان، حيث يأوى الشاعر إلى مستقره الأخير وهو سرير الطفولة، فيكون الإبداع ضامناً للحضور والوجود وبديلاً للغياب. ويعود بنا إلى عنوان القصيدة وهو السّرير الذي هو الحاضنة الأولى والأخير، السرير الأم والسرير الوطن ثم الذات والإبداع والمأوى والخلاص.

وإذا كانت صناعة المشهد الذي يختزل أحياناً في الصورة المجازية ويرقى في أحيان أخرى ليعانق الرمز منسجماً مع تحوّلات السّرد وتمثلاته وتجلياته أداة رئيسة فإن الإيقاع الناجم عـن القافية المتعدّدة المواقع والأشكال والتكوينات الصرفية المنتشرة على مساحة النص:

أجنة، جنة، المطمئنة
إذن، إذن، الزمن، الوطن
الخريف، الرغيف... الخ
دائخة، شائخة..

توزيع هذه القوافي ينشر مناخاً إيقاعياً يعضده قصر الأسطر الشعرية عبر التفتيت المتعمد للجمل وتوزيعها واصطناع التّقفية الداخلية التي تترى في الجملة الواحدة أحياناً " شد بحبلين بين غُصْنين ". بالإضافة إلى تكرار بعض الحروف المتجاورة، واستثمار صيغة التثنية وتوزيع الوقفات الساكنة والاتكاء على عملية الترنيم المدخر في تكرار حرف النون الساكن كثيراً. وكذلك حروف المد والتكرار الموقع:

عبء على سترة الحال
عبء على رحبوت المكان

ثم تفعيل الحركة الناجمة عن تعدّد مفاصل الجمل عبر العطف والاستدراك والأسماء الموصولة والظروف والنفي ثم الحوار الذي غالباً ما يأتي من طرف واحد، غير أن الاستثناء الذي يعمل مع الاستدراك إلى الربط على الرغم من إسهامه في تنثير السّرد (أي تعميق السمة النثرية) من خلال التماس المتكآت ذات الطابع المنطقي، وهذا أمر مقصود من أجل إحداث الإدهاش المطلوب لبتر سياق السّرد واختراق أنساقه المتماثلة، فعملية الاختراق موظفة للانعطاف بالمعنى وانتشاله من دائرة الرتابة التي تهدّده وكذلك تكثيفه للجمل الاسمية في مقاطع معّينة لاستيقاف المتلقي:

أنت فرخ حمام
قادر أن تطير
والفراخ إذا كبرت
ليس يلزمها عندنا
يا بُنَيَّ مقام.

سيقودنا الحديث إلى مسارب عديدة شَقَّتها هذه السيرة الشعرية التي التزمت بسياقها الدلالي، ولم تتمرد على مواصفاتها، فظلت المسافة فيها بين الدال والمدلول غير بعيدة، ولكنها لم تنطفئ أبداً على حواف النثرية، ولم تتخلَّ عن وهجها الشعري، وهي (بعد هذا وذاك تمثل منهج الشاعر وتكشف عن خصوصيتهفي الرؤيا والتشكيل، لم يحلق بعيداً عن مرفأ المعنى ليدخل في عتمات الإبهام ومدارج التأويل، ويعوم مع الدلالة العائمة، لقد وظف الصياغات والأساليب والمفردات منحرفاً بها عن سياقاتها المألوفة ليشكّل جمالياته الشعرية الخاصة، وليبوح برؤيته في غير ابتذال ولا ارتماء في أحضان العادي والنثري والمألوف، لقد حلّق في فضائه الخاص وأعاد إنتاج رحلته الخاصة مع الحياة والكلمة والواقع والوطن.

ناقد أردني - جامعة جدارا للدراسات العليا

قراءة مُحايدة في قراءة غير مُحايدة لمشروع أدونيس الفكري والابداعي

* جلال برجس

مقدمة

لا شك أن مشروع أدونيس الفكري والابداعي دخل في خانة الاشكالية منذ وقت مبكر، هذا المشروع الذي لايمكن أن نعزله عن شخصيته التي لاقت اعجاباً لدى الكثير مثلما لاقت امتعاضاً ورفضاً عند الكثير ايضاً بسبب كثير من رؤاه الفكرية التي راحَ بها الى جانب التطرف في مجملها، بحيث أنه ذ أي أدونيس- علّق في ذهنية المتلقي العربي صورته التي تشي بذلك الشخص الذي يحمل فكراً لاهوادة في المضي به اذ طرح نتائجه التي أعلنت عنه وما زالت تعلن بأنه صاحب فكر خارجي على الواقع.



وهذا الفكر الذي يضاف الى تيار عربي مازال يعمل في هذا الاتجاه بل ويُعَد أدونيس أبرز اقطاب هذا الفكر عبر رؤيته الماركسية للكون ماضياً وحاضراً ومستقبلاً منذ انغماسه في منجزات الحضارة الغربية فكرياً، ومنذ تنظيراته الشهيرة في الحداثة، وحفره الفكري في التراث العربي الفكري والادبي والديني استطلاعاً وبحثاً عن مسوغات تحمل شذرات تطابقاتية مع طروحاته وتنظيراته الحداثية.

نختلف كثيراً مع أدونيس فكرياً وسياسياً وأدبياً، ونأخذ عليه الكثير من المآخذ على اكثر من صعيد ولكثير من المواقف التي عبرها انحاز الى مفاهيم غربية بطريقة وعبر رؤية جافى بها الحضارة العربية بل وقلل من شأنها، لكننا بصدد ارهاصات أولى لمراجعة يقوم بها أدونيس نفسه وهو يعترف في كتابه الشهير (الثابت والمتحول) عبر محاولته الانعتاق من هيمنة النموذج الغربي للحداثة وبالتالي الانعتاق من الحضارة الغربية

برمتها وهو يقول (وكما اننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فأننا نفكر بلغة الغرب: نظريات ومفهومات ، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية... الخ، ابتكرها ذ هي أيضاً-الغرب: الرأسمالية، الاشتراكية، الديمقراطية، (...) المنطق الديالكتيك، العقلانية،... الخ، الواقعية، الرومنطيقية، الرمزية، السريالية)

وازاء هذا التصريح الذي علينا الالتفات له بشكل منطقي، لا بشكل يجعلنا أن ننسف منجزه الابداعي والفكري، خصوصاً في هذه الايام الحالكة، خصوصاً ايضاً اننا ازاء فكر لرجل ابحر في أتون الثقافة الغربية ملياً مثلما ابحر في ثقافته العربية

كما أننا لايمكن أن نغفل اعتراف ادونيس في كتابه(الشعرية العربية) الذي أشر من خلاله الى رغبة حقيقة في المراجعة الجدية أو كما يحلو للبعض بتسميتها رِدّة اذ يقول (أعترف بانني كنت بين من اخذوا بثقافة الغرب غير انني كنت كذلك بين الاوائل الذين مالبثوا ان تجاوزوا ذلك ، وقدتسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من ان يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وان يحققوا استقلالهم الذاتي)

لذا أرى أن قراءة محايدة- بكل ماتحمله الكلمة من معنى علمي ومنهجي ومنطقي ذ يجب أن تتخذ بحق هذا المنجز الفكري الابداعي الذي كثر مناوئوه مثلما كثر مناهضوه.

***

وهنا نحن ازاء كتاب يتطرق الى (مشروع أدونيس الفكري والابداعي/ رؤية معرفية)، الصادر عن المعهد العالمي للفكر الاسلامي-هرندن- فرجينيا-الولايات المتحدة الامريكية للدكتور عبدالقادر محمد مرزاق ٢٠٠٨.

اذ يؤكد مرزاق في مقدمة كتابه على انه ينتهج قراءة محايدة لفكر ذلك الرجل واعماله الابداعية، مؤكداً على تنصله ذ اي المؤلف- من اي عواطف قومية اودينية، اذ انه يشير الى أنه ينتهج قراءة واعية تتسم بشمولية تتخذ مرجعية رغم علمه المسبق بكل المواجهات التي تقف في وجه اي قراءة لها مرجعية ما، اذ يوكد مرزاق على ان المرجعيات تختلف باختلاف الثقافات والحضارات، واضعاً تبريراته الاولى بصدد الهجوم الذي من الممكن أن يُتَّخذ ضد كتابه الذي يستعرض ويغوص في اهم المشاريع الابداعية والفكرية العربية، فيتسائل المؤلف عن وجود كثير من الشعراء والنقاد الذين يحاكون غيرهم من الغربيين دون فهم الاسس الفلسفية الوجودية الحلولية والتثليثية التي بنوا عليها فكرهم، اذ يرى أن مجموعة من النقاد والشعراء والمفكرين يعملون لصالح حضارة بعينها لا حضارتهم.

وبصدد مرجعيته في قراءة مشروع ادونيس يؤكد المؤلف على ان مرجعيته تتمثل في الفعل الباني الحر الذي يشتمل على عناصر الهدم مثلما يشتمل على عناصر البناء، هدم العناصر المظلمة التي تشد الانسان الى الحضيض، مشيراً الى أن قراءته ليست قراءة مؤدلجة بالشكل الذي يمكن ان يأخذ منحى سلبياً من حيث قراءة الآخر ثم يضيف بما يثير الاحساس بالتناقض ان قراءته ذات نمط ايديولوجي مرجعي قيمي انساني حيث رؤيته بأن القراءة بلا ايديولوجيا ولكن هذه الايديولوجيا عليها ان تأخذ منحى انسانياً شمولياً، أو كما عبّر المؤلف على انها قراءة ذات هوية، تلك الهوية التي يرى عبدالقادرمحمد مرزاق أن فقدانها لايعني العوم في الفضاء الوجودي فقط بل يعني العوم في الفضاء المعرفي ايضاً.

ويشير المؤلف الى الموضوعية التي يتبناها لقراءة ادونيس بانها لاتتعارض مع ايديولوجيا ادونيس نفسه من باب توخي العدل الانساني حيث يناهض المؤلف في هذا الصدد ما ذهب اليه عبدالوهاب المسيري حول العلمانية

الشاملة فيما يتعلق بقراءة الموضوع.
وفي مقدمته يناقش المؤلف اللغة علاقة الدال بالمدلول ويتفق مع مارآه عبدالوهاب المسيري من (أن اي نص كتبته يد انسان هو مجموعة من الدوال التي تشير من خلال علاقاتها الداخلية الى مجموعة من المدلولات والعلاقات الخارجية ولا بد ان ثمة افكاراً يكوّنها الانسان كاتب النص في عقله وقلبه)
فالذي يتبدى هنا أن الكاتب يحاول في مقدمته- التي افرد لها مساحة واسعة من الصفحات- اضفاء صفة المحايدة على نبشه وبحثه، وقرائته في مشروع ادونيس الفكري والابداعي، ثم يعاود التلميح بان المحايده في هكذا جانب أمر محال أو لنقل أمر ليس بيسير، رغم انه يقول بانه ينتهج منهجاً علميا، وان دل هذا انما يدل على ان عبدالقادر محمد مرزاق يحمل في دواخله موقفاً مسبقاً من مشروع ادونيس الفكري والابداعي ذ وهذا حق لايعارضه عليه أحد- فما محاولته- التي يبذل فيها جهداً كبيراً الا لتسهيل وقع حكمه ورؤاه على منجز ادونيس الفكري على نفس القاريء الذي يتقاطع مع فكر ادونيس، وليجد صداه في نفس القاريء الذي يتعارض مع فكر أدونيس، لكن كما هو معرف فأن القراءة التي نتنتج عن القاريء/الباحث/الناقد الذي يحمل في دواخله موقفاً مسبقاً من الموضوع/الشخص -الذي هو بصدد التوغل في تفاصيل مشروعه وبالتالي الخروج بنتيجة يفيد بها القارئ العادي والقارئ المتخصص- تجيء هذه القراءة مبتورة على نحو ما اعتدنا عليه في كثير من البحوث التي اصبحنا في الاونة الاخيرة نقتنع بانها ليست محايدة وانما جائت على نحو استباقي مقصود، واذ أورد هذا الراي فلايعني هذا دفاعاً عن أدونيس من قبلي فأنا احمل في دواخلي موقفاً ربما يفوق موقف محمد مرزاق من ادونيس، لكن ما اشير اليه هنا هو ضرورة الالتزام بابسط ادبيات المنهج لقراءة شخص ما ولقراءة تجربته.
فمن المعروف أن القراءة المحايدة أمر ليس بالهين في هكذا مشاريع ابداعية لكنها في المقابل ليست مستحيله خصوصاً اذ انتهج القارئ/ الباحث المحايد منهجاً علمياً والتزم به على نحو يتم فيه توخي العدل، رغم أن مؤلف هذا الكتاب يأخذ على كثير من الشعراء النقاد والكّتاب انتهاجهم الجزئي والكلي لمناهج وطروحات نقدية غربية، بدل أن ينادي المؤلف بمواجهة المنهج بالمنهج والرؤية بالرؤية، اذ هنا تدخل حالة التفكير عبر نظرية المؤامرة التي لايمكن لها ان تتطابق وتتقاطع مع الابداع كحالة انسانية، اذا نقول هذا القول فلا يعني هذا التبشير بطروحات العولمةذ التي بدأت في الآونة الأخيرة تعكس فشلها الذي لم يكن متوقعاً بهذا الشكل- انما نحاول تنشيط وتفعيل الحراك الابداعي من باب ثيمة الانسانية التي ترى في الابداع حالة كونية، ومن جهة أخرى لاندعو للتسليم الجامد بكل ما هو قادم من جهة الآخر. ونتفق مع المؤلف فيما يتعلق بخصوصية المرجعية، ولكن نزيد في القول بأن هذه المرجعية يجب أن لاتكون منغلقة على ذاتها، بحيث تصير اختلافات المرجعيات من وجهة نظر تلك المرجعية ذات الخصوصية عائقاً أمام التلاقح وأمام نمو الوتيرة المعرفية، التي ماكان الانسان بحاجة لها أكثر من هذه الايام التي لايمكن وصفها بأقل من غياب اليقين أثر حالات التداعي والانغلاق والاختلاط المربك.
وينطلق مؤلف الكتاب باتجاه قراءة المرجعية لتجربة أدونيس المهمة- بغض النظر عن الاختلاف مع فكر هذا الرجل او التوافق معه- عبر إشكالية علاقة الدال بالمدلول متسائلاً حول ثباتٍ ما في هذا الجانب أم هي صيرورة جارفة على حد قوله، اضافة الى تساوله عن علاقة كل ذلك بالثلاثية المتشابكة: المؤلف /النص/النقد او القصد /النص

التفسير.
ويسترشد مرزاق بمقدمة كتاب عبدالحميد ابراهيم (الوسطية العربية مذهب وتطبيق) حول الدال والمدلول تلك المقدمة التي يرى فيها ان اللفظ ليس مجرد عبارة براقة او مصطلح حديث او مجرد ثوب عصري نتيه به ونستدل على تقدميتنا وعصريتنا بل هو عالم زاخر يجر وراءه تداعيات ذهنية ويسحب المرء من حيث لايشعر الى نتائج قد لايريدها تماما كتلك الابواب السحرية القديمة التي تحدثت عنها ألف ليلة وليلة والتي تفتح عقب كلمة السر فيجد المرء بعدها عالماً من المدهشات والغرائب.
اذ يؤشر مرزاق هنا الى الثلاثية المتشابكة وخصوصاً النقد او القصد من حيث نص ادونيس الشعري خصوصاً الذي رآه المؤلف عبر تأويله يعلن عن رؤية ادونيس التي تقول بأنه شش إما ان نعلن عن استحضار الله والقيم في تشكيل الخلفيات الفكرية والثقافية عموماً فيكون اعلان موت الابداع واما ان نعلن عن موت الله ونعدم القيم في تأسيس المرجعيات فيكون ميلاد الابداع شش اذ يقع التناقض هنا في الطرح النقدي مع حكمين متنافرين من حيث القصدية التي استدل عليها عبر مقدمة عبدالحميد ابراهيم وبين الحكم الذي جاء في الخاتمة.
ونحن هنا اذ نتعرض لقضية انما نتعرض لاسلوب ومنهج عرض القضية وبالتالي الاعتراض عليها، فادونيس يحمل فكراً إلحاديا لاجدال عليه، ولكن يجب ان لانكون منغلقين في قرائتنا لها كما يقول مرزاق في سياق كتابه وثم يمارس انغلاقاً من جانب اخر رغم رفضه لانغلاق البنيوية.
وحول الحضور الادونيسي في الفكر العربي يتعرض الكاتب لنشأة ادونيس ومذهبه السياسي وتحوله من مبادئ وافكار الحزب القومي الاجتماعي السوري الى شيوعي، كما ويتطرق لتجربته مع مجلة شعر وعلاقته بمنظمة حرية الثقافة المعروفه كأحد وجوه المخابرات الاميركية تلك المنظمة التي ساهمت عام ١٩٦١ بعقد مؤتمر روما للادب العربي وما وراء ذلك المؤتمر من منظمين، وادونيس ليس بعيداً عن الشبهة من هذا الجانب سواء كان يعلم ذلك او لايعلمه سواء كان ذلك مقصوداً او غير مقصود ، لكن المعضلة هنا أن القراءة لمشروع فكري ابداعي لايمكن لها ان تكون محايدة والكاتب في هذا السياق يستعرض كثيرا من التفاصيل رغم انه يقول بانه (قبل الخوض في هذه الاشكالات يجدر بنا ان نشير بدءاً الى ان الحديث سيكون مجرد ايماءات لا نتوخى فيه التفصيل والتقصي، كما ان عنايتنا ستكون بما نراه ذا صلة وثيقة بالشعر والادب والفكر عموماً بعيداً عن النيل من شخص الشاعر او تجريحه او الازدراء بانتمائه الايديولوجي او العقدي إلا ما فرض نفسه وتسرب ظلالاً في تشكيل أمشاج الشاعر)
لكن هذه الإيماءات -التي تعدت حدود الايماءة في الاصل وتجاوزتها - تشي بشكل صارخ بتناقض القول بان كون المؤلف يصرح بكونه محايداً وبأن ما نراه هنا بعيداً كل البعد عن أساس المحايدة التي نتمناها في قراءتنا لمشاريع ابداعية اشكالية كمشروع أدونيس الفكري والابداعي، لنخلتف مع هذا الرجل لكن يجب أن يأخذ اختلافنا بذلك المبدأ الذي مفاده باننا نختلف لكي نلتقي.
نسلّم بأن ادونيس ملحداً وبأن تجربة مجلة شعر تقع في باب الشبهه، ونسلّم بأن أدونيس نرجسياً وبأن كتابه (قضية باسترناك) قيل أنه صدر بتمويل من المخابرات الامريكية، وبأن مؤتمر روما للادب العربي الذي عقد في العام ١٩٦١ وقع في خانة الشبهة من حيث أن المنظمين كانوا امريكان او صهاينة، ونسلّم بأن أدونيس هو نفسه من نعى على شعر المقاومة الفلسطينية عدم

ثوريته وإقامة مجاهديه المسبقة في الجنة كحل خلاصي فردي، لكن أليس الكاتب ذ واقصد مرزاق- هنا في صدد رؤية معرفية لمشروع أدونيس الفكري والابداعي؟

ربما يقول قائل ماذا تبقى بعد ذلك لكي نسلم بمشروعه الابداعي، فاقول

لماذا هذا التخبط الذي يجيء عبر أدوات تحاول ان تكون منهجية وتجاهد في الاقناع؟ وكيف تكون الرؤية المعفية صائبة عبر هذه الحالة من الاختلاط المقصود أو غير المقصود.

ترى هل اذا قمنا بقراءة تجربة المتنبي -جدّنا في الشعر- عبر رؤية استباقية تأخذ عليه لهاثه وراء الولاية التي بانت في كثير من قصائدة التي لايمكن للذائقة العربية بل والعالمية أن تنساها، هل إذا وضعنا في مخيلتنا النقدية حالته تلك كمأخذ نستطيع أن نكون منصفين لشعره؟ هل اذا غصنا في سيكيولوجيته عبر مفرداته اللغوية- التي كان ينام قرير العين عنها في الحين الذي يطارده غيره- ووضعنا نصب أقلامنا بأن هذا الرجل الذي يقول بأن الخيل والليل والبيداء تعرفه، لايتقاطع مع رجولته وهو يولي الفرار في الحادثة التي قتل بها وبالتالي يوصم بالجبن؟ في حين نغفل الدفقات عالية المقام من الحكمة والفلسفة والرؤى الكونية للحياة؟

طبعاً لن نكون منصفين لتجربته الاشكالية في الشعر، اذ ان التجرد ذ بما أننا نبتغي قراءة مشروع ابداعي ما- ضرورة كبرى يجب ان تتوج النص النقدي ويتتوج النص بها، دون الولوج والاسهاب في تفاصيل لاتفيد تلك الافاده في الوصول الى فهم صورة منطقية لذلك المشروع الابداعي.

يتساءل محمد عبدالقادر مرزاق في حديثة عن (الحداثة مقاربة المفهوم والتجليات) كمدخل الى القضية الأولى من قضايا المشروع الأدونيسي (عن أي دين يتحدث أدونيس؟ وعن أي شعر ايضاً؟ وهل حقاً ذلك يمثل صرخة انعتاق من قبضة النموذج الغربي للحداثة) إثر رؤية ادونيس في كتابة الثابت والمتحول والتي يقول فيها (وكما اننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بلغة الغرب: نظريات ومفهومات ، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية... الخ، ابتكرها ذ هي أيضاً-الغرب: الرأسمالية، الاشتراكية، الديمقراطية، (...) المنطق الديالكتيك، العقلانية،... الخ، الواقعية، الرومنطيقية، الرمزية، السريالية)

ثم يخلص مرزاق عبر اشارات- تضمنت، الحداثة رؤية معرفية فكرية للانسان والوجود، التأسيس للحداثة وفق نموذج معرفي كامن عبر مراحل تاريخية تضمنت اشارات مطولة للمسرح اليوناني والجاهلية ثم العصر الاموي وابو نواس رائد مشروع ادونيس واشارته الى فرق الالحاد والصوفية خاصة ذ يخلص الى ان نوع الدين الذي يبتغيه ادونيس اما دين ذاتي بالمعنى المبتذل او طبيعي بالمعنى الجاكليني ذ على حد قول المؤلف- او هو لادين اصلاً (انكار وجود الله) ثم يجيب على تساؤله السابق، بان صرخة الانعتاق من هيمنة النموذج المعرفي الغربي، تكاد تكون وهماً ويرد ذلك الى ان الخلفية المحركة انما هي خلفية النموذج المعرفي الغربي الكامن ويرى مرزاق ان تجليات ذلك يفضحها ذلك الانبهار- الذي يدب في العروق- بالحضارة الغربية.

وعبر تلك الصفحات الطويلة يأخذ الكاتب على أدونيس ارتباطه بمنجزات الحضارة الغربية الفكرية والادبية ويرى بذلك استغراقاً لايبتعد عن نظرية المؤامرة التي لاحت بشكل جلي عبر رؤيته المعرفية في هذا الكتاب ولايبتعد عن جلد الذات الحضارية العربية، رغم ان تساؤل ادونيس الذي سقناه سابقاً مطروح للتساؤل والبحث بطريقة ورؤية محايدة خصوصاً في ظرف نشهد فيه هجمة غربية على ذاتنا العربية الاسلامية، اذ إن تساؤل

ادونيس عن كوننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب وبالتالي نفكر بلغة الغرب يضع العقل العربي على المحك خصوصا من مفكر غاص بشكل جلي في الثقافة الغربية وبتفاصيلها الدقيقة.
ففي كتابه الشعرية العربية يقول ادونيس (أعترف بانني كنت بين من اخذوا بثقافة الغرب غير انني كنت كذلك بين الاوائل الذين مالبثوا ان تجاوزوا ذلك، وقدتسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من ان يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وان يحققوا استقلالهم الذاتي)
فادونيس عندما يقول ذلك لايعني أنه يريد أن ينسف منجزه الابداعي انما يعيد النظر فيه، ويقف عند المحطات التي لم تكتمل بها رؤيته، فبما أن ادونيس نفسه بات يعيد النظر في نفسه اليس هذا دافعاً لقراءته بشكل محايد؟
ثم لاداعي أن توضع قراءة ما في المسافة الواقعة بين تيارين متحاربين واقصد مناهضي الحداثة ومناوئي الحداثة، فالحداثة لم تكن خياراً إنما اتت قسراً تاريخياً إثر حالات الدمار التي خلفتها الحربان الكونيتان وبالتالي أتت الحداثة العربية - رغم تأثرها الكبير بالمنجز الحداثي الغربي التي هي وليدة له ذ كردة فعل على حالة الدمار والخراب العربي التي احدثها ضياع فلسطين وما تمخض عن ذلك من هزائم طرحت ثمارها السوداء على البنى الخارجية والداخليه، فكانت ضرورة التجديد والثورة على الكلاسيك بما أن ذلك الكلاسيك لم يفعل شيئاً ازاء ذلك الخراب.
لكن ادونيس- وهذا ما لانرضاه- ثار على المطلق وبالتالي ثار على الله عزوجل، وهذا لم ينسحب على الحداثة العربية في مجملها، رغم ان كثيرين لايرون حداثة عربية في الاصل، في المقابل للذين يرون حداثة عربية انتجتها هزات وزلازل عربية كبيرة مع اعترافهم بارهاصات أولى لحداثة عربية في التراث العربي في اكثر من مرحلة.
وفي تطرقه لمرحلة الشعر الحر والامساك بخيوط القول، يتحدث مرزاق عن الحداثة العربية وتجلياتها متسائلاً (أما وَخَطَ الشيب شعر هؤلاء الآن فيعتبر ماكان من خربشاتهم الطفولية ذ كما اعلن نزار قباني يوماً ذ كان مجرد خربشات طفولية؟)
كما يستشهد بما قالته خالدة سعيد في كتابها (حركية الابداع) بأن الحداثة العربية خرجت من أسر المطلق (وأنها لمسألة عميقة الدلالة أن تكون اتجاهات التجديد قد بدأت في أحضان العلمنة أي النظر اللاديني الى التاريخ، والنظر التطوري)
نلحظ هنا بحثاً صراعوياً مابين مناهض للحداثة ومابين مناوئ لها يأتي عبر رؤية دينية لمشروع فكري فلسفي، فهل من المعقول أن ننظر الى الفلسفة عبر الدين بما أن الدين لايعترف بالفلسفه؟ وهل يجوز للمؤلف عبر رؤيته المعرفية التي يدعي انها محايدة ولا تتكئ على أيديولوجية أن يصف الشعر الحداثي بأنه مجرد خربشات اطفال؟
طبعا لايجوز بما أن المؤلف ادعى في مقدمة كتابه بانه يحتكم الى منهج وانه يرفض تدخل الايديولوجية في قراءته، لكن هذا لم يحدث اذ إن مارايناه مجرد تصريحات أتت في المقدمة لتوريط القارئ لا اكثر ولا أقل ولتمرير مجموعة من الافكار، فالتجديد ضرورة حياتية لابد ان تتخللها ثمار غير مقبولة لكن مع التقادم الزمني لابد للثمرة المناسبة ان تشي بنفسها، والتاريخ له امثلة كثيرة في هذا المجال، لكن مايتبين هنا أن هذا الكتاب هجوم على تيار وعلى رأسه أدونيس، صحيح انه استشهد بكثير من المراجع ولكن ذلك الاستشهاد كان استشهاداً انتقائياً اكثر منه منهجياً اذ تجيء كثير من تلك الاستشهادات مبتورة وعلى طريقة (ولاتقربوا الصلاة)
كان من الممكن قبول هذا الكتاب

وطروحاته لو انه أخذ صيغة غير الصيغة التي ادعاها المؤلف- اي انها رؤية معرفية لمشروع ادونيس الفكري والابداعي- فكان متاحاً للمؤلف ان يتناول انتماء ادونيس العقائدي والسياسي مدللا على رؤيته له بقصائد ادونيس وكتبه الفكرية، لكن مرزاق هنا ينسف مشروع ادونيس من وجهة نظر الرافض الكلي عبر رؤية غير محايدة تماماً، بل انها رؤية سياسية مؤدلجة بشكل لايمكن لاثنين ان يختلفا عليه.

وفي فصلين - الثاني والثالث- يتناول المؤلف تجليات الحداثة في مشروع ادونيس ويتوصل من خلالهما اننا في عالمنا العربي نعيش حالة من الجدب المعرفي واننا كأمة عربية لايدرج مثقفونا على محاسبة (انفسهم عما تركوه بعد ان اخذوا به وحملوا بني قومهم على الاخذ به، ولا عما اخذوا به بعد ان تركوه وحملوا قومهم على تركه ولو اننا دخلنا في انفسنا عما اخطأنا فيه حيث كما نظن اننا اصبنا فيه عين الصواب بسبب اندفاعنا في تقليد فلاسفة الغرب الذين يصدرون في إنشاء افكارهم عن اسباب لاوجود لها عندنا ربما لاعلم لنا بها)

ويرى المؤلف اننا ازاء حالة من التقليد التي يرى ان مفكرينا لم يتناولوها نقداً بحيث يتوصل الى ان مرد ذلك قصور وسائلهم عن الاحاطة بدقائق من يقلدون.

وفي الخاتمة التي افرد لها محمد عبدالقادر مرزاق صفحات قليلة يقول (إنه في المقام الاول والاخير ماكان ذولن يكون ذ في النية تجريد ادونيس من معتقده الديني خاصة. لقد كان الهم معرفياً وهو يستند الى مرجعية اوضحنا معالمها في مدخل الرسالة وفي ثنايا القضايا المطروقة)

ويقول في الخاتمة ايضاً انه ابتعد عبر عملية التعرية التي مضى بها في كتابه ولم يبتغ التجريح الشخصي، رغم ان ذلك تناثر بكثرة عبر كتابه الذي حاول من خلاله نسف مشروع ادونيس هذا الرجل الذي رآه مرزاق في خاتمته (يمتلك مشروعاً فكرياً وابداعياً لامراء فيه) ثم يضيف في نفس الخاتمة (ان دراستنا كانت منذ البدء تطمح الى ان يتحول الفهم والتفسير الى مقاومة من اجل مانتصور انه الحقيقة والعدل)

ويصرح في نفس السياق ان دراسته هذه (ليست دراسة اكاديمية بالمعنى الحيادي الشائع) مُحدثاً جملة من التناقضات التي لاتتفق مع الدراسات التي تجيء ضمن معايير ومنهجية تتوخى العدل في الدراسة والمدروس عنه.

خاتمة

ان عالم ادونيس الابداعي عالم متسع يحمل في طياته فكراً لايمكن تجاهله بما انه عالم ليس منغلقاً على ذاته ومنفتحاً على الثقافة الانسانية برمتها، ويأخذ صفحة البحث والحفر والتجديد الذي يصب في صالح الكلي الانساني، نختلف معه في كثير من مواقفه وطروحاته ومعتقداته ورؤيته للكون والحياة، لكن تأسيساً للحيادية التي افتقدناها منذ زمن علينا ان نتوخى العدالة الفكرية والعلمية في تطرقنا للمشاريع الابداعية سواء اتفقنا معها فكرياً أو ايديولوجياً أم لم نتفق، الجهد الذي قام به الدكتور محمد عبدالقادر مرزاق جهد لايمكن تجاهله ايضاً لكن كان عليه توخي العدالة الفكرية والعلمية اكثر مما رأيناه في التناقضات التي حملتها دراسته لمشروع ادونيس الفكري والابداعي، اذ ان الدراسة اخذت صفة هجومية اكثر مما هي اكاديمية بحثية محايدة اذ غلبت العواطف على أدوات الدارس التي لاننكرها عليه ولكن كان من المناسب تحييدها بما ان هكذا دراسات لاتتوافق مع العواطف التي ستأتي بحكم سريع ومسبق.

كاتب وشاعر أردني

مسرحية مكبث لوليم شكسبير

❋ نضال القاسم

عن دار اليازوري للنشر والتوزيع وبدعم من أمانة عمان الكبرى صدرت مسرحية (مكبث) للمسرحي العبقري وليم شكسبير والتي قام بترجمتها إلى العربية الأستاذ عودة القضاة,ويجدر بالذكر ان هذه المسرحية ليست العمل الأول للمترجم حيث سبق أن صدر له في هذا المجال مجموعة من الترجمات عن اللغة الانجليزية, فقد صدرت له مختارات شعرية أردنية قام بترجمتها إلى اللغة الانجليزية في عام 2002 وصدر له مجموعة من المختارات القصصية المترجمة عن الانجليزية بعنوان (الطارة) في عام 2005, وكذلك فقد قام في عام 2008 بترجمة كتاب الدكتورة هند أبو الشعر (عمان عبر العصور) الى اللغة الانجليزية, والسيد عودة القضاة من مواليد مدينة الكرك عام 1956 وهو حاصل على بكالوريوس في اللغة الانجليزية وآدابها من جامعة المنيا بجمهورية مصر العربية عام 1980 ويعمل حالياً رئيساً لقسم النشر في الدائرة الثقافية في أمانة عمان الكبرى.

وتستمد هذه الترجمة أهميتها من ثلاثة أبعاد, هي على التوالي أنها أول ترجمة إبداعية يقدمها قلم من الأردن على هذا المستوى, وهي من ناحية أخرى إضافة جديدة متميزة إلى الجهود العربية التي تُبذل لتحقيق رؤية متكاملة للأدب الانجليزي وهي أخيراً تقدم لنا أفقاً جديداً نطل عبره على ما هو قائم بالفعل وما نرجو مستقبلاً من تثاقف بين أمتنا العربية وثقافات الغرب.

وفي إطار ما قدم للمكتبة العربية من نصوص إنجليزية يشكل هذا الكتاب إضافة حقيقية, فمعظم الأعمال الانجليزية المترجمة إلى العربية هي مختارات قصصية وروايات, بينما تكاد الأعمال المسرحية تحتجب تماماً, وعلى الرغمِ من ان هناك الكثير من الترجمات التي أنجزت خلال السنوات الماضية في العالم العربي لمسرحية (مكبث) لشكسبير إلا أن الترجمة الجديدة التي قدمها عودة القضاة وأضاف لها من نبض روحه وفكره الكثير تعتبر من وجهة نظري عودة مبرورة ومفيدة,وهي بتقديِري واحدة من اهم الترجمات التي أُنجزت حتى الآن في العالم العربي, حيث ان السيد القضاة لم يكتفِ بترجمة المسرحية فقط وإنما

اضاف إليها كذلك المقدمة التحليلية المذهلة التي كتبها الناقد الكبير (برنارد لوت) والتي اضاءت جوانب مهمة من مسيرة وليم شكسبير المسرحية.

بقي أن نقول إن ظاهرة الترجمة, كانت ولا زالت ملازمة لتاريخ الإنسان, فهي الأداة الوحيدة لسد حاجة التواصل بين البشر فُرادى وجماعات, وكما يُقال فإن الترجمة بنت الحضارة ورفيقتها الدائمة, وهي النافذة التي تفتحها الشعوب المختلفة لتستنير بنور غيرها, وهي من اهم الروافد الثقافية,التي طوَّرها الإنسان مع الوقت لتعميق حالة التواصل البشري.

مكبث.. والقراءة بصوت مرتفع

مسرحية مكبث مسرحية تراجيدية للمسرحي الانجليزي ويليام شكسبير عن القائد الإسكتلندي مكبث الذي يغتال ملكه دنكن ليجلس على عرش إسكتلندا مكانه. وتعتبر مكبث من أقصر تراجيديات شكسبير, ولا حبكة جانبية فيها تتعلق بأي شخصية أخرى, وقد كُتبت هذه المسرحية كما ذكرنا في وقت ما بين 1603 و 1606, واعتمد فيها شكسبير بشكل طفيف على شخصية مكبث الإسكتلندي أحد ملوك إسكتلندا, مُثلت هذه المسرحية مراراً, وانتجت للسينما والأوبرا ومسلسلات للتلفاز.

لقد رأى شكسبير أن أكثر أسباب الفتن والحروب في عصره وفي كل عصر هو الطموح السياسي, فالطموح حين لا تحده الأخلاق, يتسبب في سفك الدماء وخراب المدن, فكتب مسرحية مكبث المستوحاة من تاريخ اسكتلنده, وهي قصة قائد حوّله طموحه إلى آلة فتاكة للقتل وسفك الدماء, وجعله يسقط شيئاً فشيئاً من النبل إلى النذالة. ولقد أراد شكسبير من خلال مسرحيته ان يحذر من الطموح غير المشروع, حيث تبرر فيه الغاية الوسيلة, ومهما كانت الغاية شريفة لا يمكن أن يبررها الغدر والقتل وسفك الدماء.

ويرى (برنارد لوت) في مقدمته التحليلية التي قدمها لمسرحية مكبث أننا حين نقرا إحدى مسرحيات شكسبير, قد ننسى احياناً أن العمل الذي بين ايدينا ليس كتاباً عادياً, بالمفهوم الشائع لمعنى كلمة كتاب, بل كلمات تم تدوينها في نسق معيّن ليُصار إلى تجسيدها في حركات وانفعالات على خشبة المسرح.

ويضيف (لوت) إن قراءة أية مسرحية من مسرحيات شكسبير لن تكون ناجحة إذا لم نضع ما سبق ذكره بعين الاعتبار. لذلك ينبغي على قارىء مسرحية "مكبث" أن يتحاشى القراءة الصامتة, وان يغتنم الفرصة لقراءة الحوارات بصوت مرتفع.

ولابد من الاشارة إلى مسألة غاية في الأهمية. وهي أن القارىء لهذه المسرحية لن يستطيع التعمق في تجسيده وتمثيله الحي لها دون أن يدرك أن المسرح الذي كُتبت هذه المسرحية من اجله يختلف كثيراً عن المسرح المعاصر. فعلى سبيل المثال, كان المسرح في عصر شكسبير يقام في العراء, دون سقف او مظلة, وكانت جموع المشاهدين تحتشد في ثلاثة اركان من اركانه, اما الركن الذي كانت تُجسّدُ فيه المسرحية, فكان يبتعد إلى الخلف بشكل ملحوظ, على شكل فجوة ذات طابقين ضمن الجدار الرابع للمسرح, والذي يتكون من طابقين, حيث كان الطابق الثاني من هذا الركن يوظّفُ في تجسيد العديد من المشاهد ذات الطابع الخاص, كتلك التي تتطلب العزلة والانفراد. فعلى سبيل المثال, تم في هذا الجزء من المسرح تجسيد مشهد دخول مكبث خلسة إلى حجرة الملك وقتله, ومن الموقع ذاته همس مكبث لزوجته في الطابق الأسفل بنبا نجاحه في تنفيذ لجريمة (الفصل الثاني (المشهد الثاني). وفي الركن ذاته كان في مقدور السيدة مكبث ان تسير في اثناء نومها وتتحدث إلى نفسها, دون ان يؤثر ذلك في أحداث المسرحية في الطابق السفلي (الفصل الرابع ذ المشهد الأول),مما يعني أنه كان بإمكان المشاهد أن يُتابع حدثين منفصلين في آن معاً.

وقد يتساءل المرء عن المصدر الذي حصل منه شكسبير على مسرحيته

"مكبث", وإذا ما كانت أحداث هذه المسرحية قد حدثت في الواقع أم لا. وفي الحقيقة, من الثابت أن هناك شخص يدعى "مكبث" عاش في اسكتلندا في منتصف القرن الحادي عشر تقريباً, وقد ظهر هذا الرجل مع "مكدف" و"مالكولم" و"ماكدونالد" في عدد من الأعمال التي تتعلق بتاريخ اسكتلندا, غير أن كّلاً من هذه المصادر يسرد قصة مختلفة- إلى حد ما ذ عن الأخرى, وإنه لمن الجلي أن شكسبير قد اعتمد على كتابٍ ما في الحصول على مادة مسرحيته هذه, وما ما شك كما يرى أغلب نقاد ادبه في أن هذا الكتاب هو " تواريخ إنجلترا واسكتلندا وإيرلندا " لمؤلفه رافل هولنشيد. وتكمن أهمية حبكة مسرحية "مكبث" لشكسبير في كيفية استجماعه للأحداث ومن ثم قدرته الفائقة على إعادة صياغتها والربط بينها ليشكل منها قصصاً شائقة ومؤثرة.

وبالرغم من أن نشر مسرحية "مكبث" قد تأخر حتى عام 1623م, حيث نُشرت آنذاك ضمن مجموعة " مسرحيات شكسبير العظيمة " التي عُرفت باسم " الكتاب الأول", غير أن هناك دليلاً واضحاً في المسرحية, وفي مواقع اخرى على أنها كُتبت قبل هذا التاريخ ببضع سنوات, اي حوالي عام 1606م. وفي تلك السنة بدأت بعض الاشارات إلى مسرحية " مكبث " تظهر في بعض المسرحيات المعاصرة لها, كما توجد بعض الصفحات في المسرحية ذاتها تشير إلى الملك جيمس الأول بصفته ملكاً للبلاد, وربما تكون المسرحية قد كُتبت لتسليته الخاصة.

بنية المسرحية

ربما كانت " مكبث " من أكثر مسرحيات شكسبير يسراً من حيث تسلسل الأحداث وإمكانية تتبعها, فقد تم بناء المسرحية بطريقة تجعل كل الأحداث تتمحور حول فكرة رئيسية تتلخص في ارتقاء مكبث موقع السلطة ثم سقوطه المفاجيء, فهو يظهر في بداية المسرحية كجندي شجاع ونبيل تكالبت عليه بعض المؤثرات الطبيعية (شهرته كمقاتل شجاع, ونفوذه كقائد للجيش) وبعض المؤثرات الخارقة (اجتماعه بالساحرات الثلاث في الخلاء بعد عودته من المعركة) واللواتي دفعنه إلى التفكير في قتل ابن خالته ملك البلاد. وحين بدأ يتوجس خيفة من الفشل, راحت زوجته تحفزه وتستثيره, وتدفعه قدماً لارتكاب الجريمة, فيقوم الاثنان (الزوج والزوجة) بتنفيذ الجريمة, فيقتلان الملك في أثناء نزوله ضيفاً في قصرهما, فيُتوَّج مكبث - بعد ذلك- ملكاً على اسكتلندا, غير انه - وبالرغم من ذلك- يشعر انه لن يكون آمناً على حياته وسلطته إلا إذا اختفى "بانكو" من طريقه, واختفت معه قدرته على التأثير في عقول الناس وتأليبهم ضده.

تكمن ذروة المسرحية في المشهد الثالث من الفصل الثالث, حيث ثلاثة من عُتاة المجرمين يكمنون ل"- بانكو" وابنه " فلينس" بالقرب من قصر " مكبث", فيقتلون الأب, غير انهم لا يتمكنون من النيل من الابن الذي يتمكن من الفرار, مما يعني أن مكبث قد يصبح آمناً لأجل محدود, فقد سبق أن تنبأت الساحرات ل--"بانكو" بأنه لن يكون ملكاً في يوم من الأيام, غير أنه سيصبح أباً لعدد من الملوك, وها هو " فلينس " ابن "بانكو" ينجح في الفرار, وقد يسير على الدرب الذي سار عليه والده, ويكون امتداداً له, وبذلك يبقى الخطر الذي يتهدد مكبث قائماً.

بعد هذا التطور, تصبح القوى المعارضة لمكبث أكثر قوة وخطورة, ففي انجلترا, يتلقى "مالكولم" ابن الملك السابق "دنكن" وعداً من قادتها وحكامها بإمداده بالمساعدة اللازمة لقتال مكبث. وفي اسكتلندا, يفزع العامة للطريقة الوحشية التي قتلت بها زوجة " مكدف"واطفاله بعد ان انضم "مكدف" إلى أطراف المعارضة لمكبث.

أما بالنسبة لعائلة مكبث, فتصاب زوجته بلوثة في عقلها بسبب ثقل وطأة الجرائم الدامية عليها, وعدم قدرتها على احتمالها, بينما يصبح هو أكثر شجاعةً وإقداماً, في الوقت الذي تغدو

فيه قوى المعارضة اكثر بأساً وإصراراً.
أما في خارج قصر مكبث, فينضم بعض العامة إلى القوى المعارضة, فلا يكون أمام مكبث ذ في المشاهد القصيرة الأخيرة ذ سوى الاستمرار في قتال خصومه إلى ان يلتقي بمكدف وجهاً لوجه فيتبارز الاثنان, فيتغلب "مكدف" على مكبث ويقتله, ويتوّجُ "مالكولم" الوريث الحقيقي ل- "دنكن" ملكاً على اسكتلندا.
ليس في المسرحية ما يمكن أن ينظر ُ إليه على أنه حبكة ثانوية, فنبؤءات الساحرات حفزت مكبث وزينت له قتل الملك بغية الانفراد في السلطة, غير أنه يُذهلُ ذ في النهاية ذ حين يعلم أن الساحرات قد خدعنه, في حين تجسد لنا مشاهد إنجلترا كيفية بناء القوة المعارضة لمكبث, أما جريمة قتل السيدة "مكدف" واطفالها فتصور مدى القسوة والوحشية التي اصبح عليها مكبث بعد استيلائه على السلطة.
مما لا ريب فيه, أن المسرحية تتحرك بسرعة, وبشكل مباشر, فهي تتحدث عن بطل يسير إلى حتفه دون أن يعلم. وتستمد المسرحية قوتها الأساسية من حركتها الثابتة, وعدم انحرافها عن النهج الأساسي الذي تسير فيه أحداث القصة. وحيث أن مكبث يسيطر على جُلِّ أحداث المسرحية, فإن الحبكة الرئيسة لها تكمن في تطور مملكته وسلطته.

مكبث...البطل الذي يسيرُ إلى حتفه

تفتتح المسرحية وسط الرعد والبرق, وثلاثة ساحرات يقررن أن لقاءهن القادم سيكون مع مكبث, في المشهد التالي يظهر رقيب مجروح من جيش الملك, يخبر الملك أن مكبث احد قواده وبانكو قاموا بصد غزوة للقوات المتحالفة نورماندي وإيرلندا, ويعجب الملك بشجاعة مكبث وقوته الجامحة, التي وصفها له القائد المجروح.
يتغير المشهد ليظهر مكبث وبانكو في محادثة يقيمان من خلالها نصرهم " يا له من يوم أحمق لم ار مثله من قبل", وبينما هم يتساءلون في ارض بور, تظهر الساحرات الثلاثة المنتظرات وتحييهم وتنبئهم بما سيكون عليه مستقبلهم, وعلى الرغم من أن بانكو هو اول من اعترضهم غلا أن الساحرات توجهن بالحديث لمكبث, في البداية لقبوه بنبيل الجلامس كما هو معروف, والثانية بنائب الملك, فيما ان النداء الثالث كان " ستكون ملك بعدئذ ", ويطبق مكبث بالسكوت والصدمة, فيقوم بانو باعتراضهم مرة اخرى, تقوم الساحرات بتنبيئه انه سيكون والد سلالة من الملوك, وفيما يتعجب الرجلان ويتسائلان عن هذا الإعلان تختفي الساحرات الثلاثة, ويصل احد النبلاءوهو رسول من الملك ليخبر مكبث بالنبوءة الأولى وهي نائب للملك, وفي الحال تتوهج حماسة مكبث ليصبح ملكاً.
يقوم مكبث بالكتابة لزوجته عن أمر الساحرات الثلاثة ونبوأتهن, فيما يقرر الملك البقاء بقلعة مكبث بمدينة أنفرنيس, تقوم السيدة مكبث بتدبير خطةلقتل الملك وتامين العرش ليصبح لزوجها, فيما تداهم مكبث الشكوك والقلق عن عواقب هذا الامر, ولكن السيدة مكبث تستفز ملكاته بعبارات مثل "أنت لست برجل" إلى أن يقتنع ويقوما بتنفيذ الخطة, ويتهم خدم الملك بقتله وهو نائم, تدور أحداث القصة وتنقلب نعمة الملك إلى نقمة بسبب الكوابيس التي تلاحق مكبث وإنتحار زوجته ومن ضمن الهلوسات التي لاحقت مكبث رؤيته شبح صديقه بانكو بعد ان استاجر رجلين لقتله هو وابنه فلينس وتنجح عملية القتل, ولكن فلينس ابن بانكو يلوذ بالفرار, تنتهي القصة بمقتل مكبث على يد مالكوم الثالث ابن دونكان.

كاتب اردني

معاناة الإنسان في أعمال الفوتوغرافي سيبستيا سلجادو

● حنان الشيخ



الكتابة تتوسط سطور الغبار
وتلك الجموع تواصل العبور...
التاريخ يتقن إنجاز الأحداث
وسيل الإنسانية العارم...
يتمرغ في طين التهميش اللزج
البياضُ سُلطةُ النسيان
والسوادُ... اختزال الكبت وتذبذب القيم
الفنّ إعصارٌ
يناقش دوران الأنفاس...
الصورة...
تقترب من اقتراف السمو
والإنسانيةُ تبقى
مزيجٌ بين روعة التآلف وقتامة التخالف.

هذا البحث سيعرض أعمال فنان فوتوغرافي تناول الإنسان في أكثر حالاته سوداء، إنه فن الواقع في اللاواقع، حين تتداخل أشباهٌ بشرية كجزءٍ من الرؤية الحقيقية، وحين يتقاسم الإنسان معاناته مع آخر في الإطار. إن القضايا الإنسانية شائكةٌ ومعقدة، وحين تُقدم في شكل صور فوتوغرافية فإن الفن يصبح له طابعٌ إشكاليٌ مزدوج، فالفنان هنا ينتمي إلى العالم بدلاً من التحليق فوقه، إنه يتغلغل في الوضوح ليرصد وضوحاً آخراً يتجاوز حالة الإغتراب وعدم الألفة.

إنها مسألةٌ تُرغم المتلقي على المشاركة فيها، والانفعال هو أول الصور المعاشة في هذا الوعي الإنساني بعيداً عن الوعي التاريخي، فهنا لن نخوض في حوادث التاريخ أو مفاصل الماضي، إنما نربط

الحالة الإنسانية بروح العصر وبسياقات تعزز هذا التأثير المتواصل، والفنّ الذي يعرض قضايا إنسانية كأنه هنا يتجاوز المسافة التي تفصل بين العمل الفني وتفسيره، فهو باعتبارنقل دقيق للوقائع في صيغ تحتمل الموضوعية. إن هذا الشكل من الفن يستند إلى معطيات تعكسُ ظروفاً معينة (بيئية، وثقافية، واقتصادية)، وهذا له علاقة بمدى وعي الفنان بهذه القضايا وكيف يكون فنه طليعياً، بمعنى كيف يعود بفنه لمناقشة قضايا الإنسان. وكيف يعبر عن مفاهيم تتطور عبر التاريخ بما يتماشى مع متطلبات عصره.

الفنان الذي سنتناول أعماله هو الفوتوغرافي البرازيلي سيبستيا سلجادو، "ولد سلجادو عام ١٩٤٤م في آيمورس في البرازيل، درس العلوم الإقتصادية وحصل على درجة الأستاذية من جامعتي ساوباولو وفاندريبلت في الولايات المتحدة الأمريكية، انتقل إلى باريس ونال شهادة الدكتوراة في الإقتصاد من جامعة باريس عام ١٩٧١، وبسبب عمله كإقتصادي قام بعدة رحلات خاصة إلى إفريقيا، وبحكم زياراته المهنية المتعددة إلى إفريقيا شخص سلجادو الحالة الإنسانية، ووقف على قارة نهشتها الحروب والمجاعات، وفي إحدى هذه الزيارات استعار آلة تصوير زوجته وهنا اكتشف إمكانية الصورة في نقل الحقيقة وبدأ حبه الكبير للصورة، للعالم، وللإنسانية، وفي عالم ١٩٧٣ قرر سلجادو تغيير مهنته من إقتصادي إلى فوتوغرافي". (علي، ميلود،٢٠٠٧)

»انضم إلى عدة وكالات كان أولها FREELANCEثم وكالة SIGMA ثم GAMMAسنة ١٩٧٥ وفيها أصبح مصوراً محترفاً، وقد استثمر في الروبورتاجات الطويلة التي جعلته يقيم في أماكن منسية من هذا العالم شهوراً عديدة وهو يوثق بؤساً غير عادي، سلجادو يرد على السؤال: كيف تتحمل أن تكون شاهداً على كل هذه المآسي الإنسانية؟ مجيباً: عندما كنت أصور مخيمات اللاجئين والحروب، كانت هناك لحظات أضع فيها كاميرتي جانباً وأبكي، أبكي من حجم البربرية، لكني وجدت متعة كبيرة في أن ألتقي أناساً صبورين جداً، وفي سنة ١٩٧٩ انضم إلى وكالة MAGNUM وبقي فيها لأكثر من ١٥ سنة". (علي، ٢٠٠٧).

»سلجادو يعمل الآن مع ١٢ منظمة إنسانية من ضمنها اليونيسيف ومنظمة الأمم المتحدة ومنظمات الهجرة ومراكز اللاجئين، زار ٤٠ بلداً من ضمنها أفغانستان والسودان ولبنان وكردستان والهند والبرازيل، وحاز على أكثر من ٥٠ جائزة عالمية". (كوريل، جوناثان، ٢٠٠٢)

إن العلم يسمح بكم هائل من التجريب والتفاعل في متتاليات تليقُ بالبشر تارةً وتسحقهم تارةً أخرى، وفي هذا التضاد يعلق ويل ديورانت قائلا "إن العلم يعلمنا كيف نقتل وكيف نشفي!".(بوعزة، الطيب، ٢٠٠٧)، ونحن نتفق معه فالمفارقة تدلف هنا دونما وجل، حيث تتعاظم المشاكل الإنسانية وتستمر الحروب والمجاعات رغم ازدياد نسبة الرفاه العالمي. "لقد شهد عام ٢٠٠٦ إنفاقاً عسكرياً يساوي ١٢٠٤ مليارات دولار، بمعنى أنه إذا تم تقسيم هذا المبلغ على ساكني الأرض، فإن المعدل الناتج هو حوالي ٤٨١ دولاراً لكل فرد! هذا في زمن لا نزال نسمع فيه عن المجاعات القاتلة والأمراض الفتاكة التي لا يرصد لها إلا نزرٌ قليلٌ من المال بالقياس إلى ما يرصد لصناعة القتل".(بوعزة،٢٠٠٧). كما أن نسبة السكان الذين يواجهون المجاعات قد ارتفع من ٨٪ عام ١٩٨٥ إلى ٢١٪ عام ١٩٩٠، ووفقاً لتقديرات الأمم المتحدة يعتبر سوء التغذية أحد العوامل الهامة في وفاة ١٣ مليون طفل دون الخامسة سنوياً".(الجزيرة،٢٠٠٧) وبالنظر إلى المعطيات السابقة، فإننا نجرؤ على القول بأن الإنسان المعاصر لا يسكن إلا حدود عالمه الخاص، وأنه يواجه إشكالية مع الوجود الإنساني بشكل عام، ولعل الفن هو الضجيج الذي يقتحم سكون الوعي، فيفرض صورة تتزامن مع تجوف الحياة وامتلائها. "إن هذا العالم وهذا الوجود اصطناعٌ ومثاليةٌ لا ينفصلان، أي أنهما ليسا بواحد بمعنى المخلوقات التي يحويها، وأيضاً وبنفس المقدار ليسا اثنين أو أكثر بنفس المعنى؛ وليس هناك شيٌ غامض ومهما قلنا عنه، ففيه تعيش حياتنا، ويعيش عالمنا وفلسفتنا".(بونتي، موريس،١٩٨٧)، إن الغياب المؤقت للقضايا الإنسانية لا يعني إختفاءها، إنما هو إنكارنا

لمواجهة هذه القضايا، خوفاً من هشاشة الحقيقة في دواخلنا، إنها حالةٌ من اليقين القلق.

تعتبر صور سلجادو بين الصحفية والتوثيقية والفنية في آن واحد، وهذه ميزة فالصورة عنده تنزلق في ثلاثة محاور رئيسية وهامة، إنه يروي حكايات في أكثر وظائف التصوير حرجاً، إنه وبهدوء يتلمسُ صدى العالم المرئي، ويستقرئُ بواطن المدركات، هو يؤمن بأن "الجسد المحسوس والجسد الحساس وجهان لعملة واحدة".(بونتي،١٩٨٧)، فالإنسانَ المتلقي بوجهٍ أو بآخر يساوي الإنسان في إطار الصورة ورغم كل الاختلافات، إلا أنه يكتشف هذا التداعي النفسي بل ويعاينهُ بطزاجة الحدث.

إن للصورة الصحفية تاريخٌ قصيرٌ زمنياً إلا أنه كان مفصلاً هاماً في نظرية التصوير الفوتوغرافي ونقده، ومدخلاً لتعدد مجالاته. "في بداية القرن العشرين لم يكن التصوير الفوتوغرافي منتشراً بعد، وكان الناس متجاهلين التطور التكنولوجي الحاصل، كما كان المصورون منشغلين بالبحث عن أساليب وتقنيات تطور في أداء الصورة وتحسن في نتائج طباعتها. وفي عام ١٩٢٠ أصبحت الصناعة موضوع الصور، وبدأ بذلك كل منLEWIS HINE وALBERT RENGER وعلى هذا الصعيد احتل التصوير الفوتوغرافي مكانةً في المجتمع، وكانت الصور تمثل الآلات الصناعية والعمال في المصانع وكانت تركز على قواهم الجسدية، أضف إلى



ذلك أنهم اعتنوا بالضوء بشكلٍ كبير لدرجة أن المصانع بدأت تظهر كأنها كاتدرائيات، وبدأت الصور تظهر في الصحف، ولكن التصوير الصحفي بشكلٍ خاص بقي محصوراً بوكالة ماغنوم ومجلة لايف.

بعد عام ١٩٥٠ بدأ المصورون يستبعدون العنصر الإنساني في صورهم، وقد حاول المصورFEININGER إعادة تصوير العمال بالتقاط صورٍ لتفاصيل الأيدي والوجوه والعيون التي تحملق في هذه الحيوانات المعدنية، وهم يتقنون عملهم بعناية، ويعتبر FEININGERهو أول من بدأ بتصوير تفاصيل الأشياء أو ما يعرفCLOSE UPوفي نهاية الخمسينات بدأ النقد يتزايد حول التصوير الصحفي في تلك الفترة، فقد قيل إن الصورة مثل عين الإنسان، والفكرة يجب أن تكون أكثر عمقاً من الواقع نفسه، ومن أبرز النقاد رولان بارث الذي أضاف: إن هذا التصوير ليس فقط خاطئاً، إنما يقدم صورة خاطئة عن العالم. وفي عام ١٩٦٦ رد عليه الناقد توماس نيومان في كتابه "التاريخ الاجتماعي للتصوير الفوتوغرافي"، حيث يقول إن العقل هو الذي يقود الكاميرا، وهذا يجعل المشاهد يبدأ بملاحظة كل الأشياء بدقة وفي كل لحظة يسقط عليها الضوء. وفي عام ١٩٧٨ نشرت سوزان سونتاغ كتابها "التصوير الفوتوغرافي"، فكان حداً فاصلاً للجدل وفيه دعت إلى النظر بواقعية إلى الصور، وأن الصورة غير مفهومة تماماً إنما تكسر أوهامنا عن العالم الذي نعيش فيه".(غراتزل، فيليب، ٢٠٠٣). لقد مر التصوير الفوتوغرافي بظروف صعبة في تلك الفترة، منها أنه خضع لمزاج الشراء، ومنها عدم إمكانية النشر الجاد للصور، وانتشر التصوير الصحفي في المجتمع حتى أصبحت له جذور في السياسة والحركات الثقافية.

في نهاية هذا الإرباك المفاهيمي، ظهر سلجادو، وبأعماله أرغم المشاهد على المشاركة في أطره وذلك عن طريق استخدامه المراوغ للتكنيك الضوئي وقدرته على تجسيد قضايا مصيرية، وقد لاقى ذلك تفاعلاً جماهيرياً، فلم تكن صورهُ أحادية، إنما سردياتٌ متتالية تقف على حافة الحياة "فتبقى صامدة رغم وقفتنا المترددة".(جادامر، هانز، ١٩٩٧)، إن سلجادو يثير عدداً من النقاشات في فن التصوير الفوتوغرافي، لعل أولها هو البحث في فقه المعنى بعيداً عن ذهنية التاريخ لهذا المعنى، وذلك إذا افترضنا أن صوره صحفية فنية وليست توثيقية،

فالصورة التوثيقية هي وصف وتوثيق لحياة مكان أو شخص، بينما الصورة الصحفية الفنية تخضع لعلاقات لا حصر لها وارتباطات تغير سياق المعنى، فالمضمون هنا هو حالة معاشة "وقفة المعنى هو اكتشاف خيوط تجمع وتفرق انفعالاتنا، بعيداً عن تدخل أي بنية تاريخية في هذا السياق". (القلعة، خالد، ٢٠٠١)، فالصور بهذا القدر من الانفعال هي انفكاك اللحمة بين الزمان والمكان، لا شك في أن فن سلجادو هو فنٌ جيد ولكن ألا يقدم ضحايا ليصبح جيداً؟ وهل الصدفة الفنية هي ما تجعل فنه جيداً؟

إنه من ناحية يلتقط بسلام هذا الحزن الجمعي ويترجمه بشكل دعوة خاصة للمشاهد، وكأن الشخوص في الصورة تطالبنا كمشاهدين بحقها علينا؛ إنها تطالبنا بجموح يوقف تدفق الألم وينهي الصراع العلني، وفي ذلك نجد سلجادو قد نجح في توصيل رسالة صادقة تدون قتامة الأفعال الهمجية، فشخوصه الصادحة تنحني من أوجاعها فراراً ثم تسترخي على مواطن قوتها، وتستجمع ثقل آدائها بسحر لا يخشى الهزيمة. لكن من ناحية أخرى فإن سلجادو يلغي الخصوصية الفردية بشكل كبير، حين يستبيح لنفسه ترصّد الأنين واحتدام البوح وهنا نرى مسألة هامة أيضاً فأهمية صوره تنبع من الأوجاع التي تجهر بها شخوص هذه الصور، لكن أليست الأوجاع هي أحد الأسرار الإنسانية الكبرى؟ ألا يعتبر هذا تعدياً على خصوصية المرء؟ يقول بيل



مان في هذا الصدد "إن معنى الأسرار هي معلوماتٌ عن حقائق رمزية وهي أفضل من الأحداث التي تقدم الحقيقة نفسها". (بيل مان، بيري، ١٩٨٤)، إن السرية هنا تصبح وسيلة للتواصل كرموزٍ مرئية وهذه تسمح للخوض في طبيعة هذا الإتصال بين المشاهد، وأسرار الآخر، والصورة، والمصور نفسه؛ فالمصور يقف تماما بين شخوصه وبينهم وبين المشاهد، وعلى أحدهم أن يبدو خلفيةً للآخر.

إن هذه الأمثلة البصرية تقتحم عالم الموت أيضاً، فهنا يصبح مشهد الموت سرديةً تفوق قدراتنا الاتصالية لكننا نتفاعل معها، إننا نعتقد باختفاء الموت في حال عدم تفكيرنا به، في محاولةٍ لإنكار الألم، وحتى نتقبل صوره فإننا نحتاج إلى الشجاعة.

إن صور سلجادو تعبر عن الموت بمعنى مضاعف فهو احتضارٌ من جهة ومقاومةٌ من جهة أخرى، وبذلك لا يظل الموت العظيم سراً، إنما استجابات البشرية هي أسرارٌ تخفي شيئاً عن الحياة المفقودة، وهذا واضحٌ في أعمال سلجادو فصورهُ نوافذ رمزية للعبور النهائي.

إن طرق التعبير غالباً ما تثير ذلك الشعور بعدم الارتياح، إذن فهي مهمةٌ صعبة؛ أن نعبر بألق فني وببساطة ونزاهةٍ عن تداعياتِ الموت الحقيقي، بالرجوع إلى فيليب آريس "فإن الموت عند الغرب ليس جزءاً طبيعياً من الحياة، إنما هو خلل طبي". (آريس، فيليب، ١٨٩١)، ومن وجهة نظر غربية فإن سلجادو يقدم وضعية فورية صادقة لما يجب أن نعرفه، وكيف يجب أن نعرفه، يقول آريس في موضع آخر "النقاء أصبح قيمةً برجوازية، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان الموت يصور وكأنه شيءٌ مقرف وأصبح الموت شيئاً لا يمكن التصريح به وكأنه قذارة، فأسرار الجسد ستظهر في مكان خاطئ".(آريس،١٩٨١). فكيف يصور سلجادو الموت؟ وكيف يحدد لحظته المعينة؟ وكيف يكون الألم انعكاساً للموت؟ وهل يكون الموت موتاً بعد حدوث الموت؟ إن صور الموت عند رولان بارث هي ميتة أيضاً "لأن الموت فيها أصبح واضحاً وجلياً، وبحسبه فإنها لا تأخذنا إلى أي مكان، فالصورة هي نهاية للشيء وهي فقط تكريم للموت".(بارث، رولان، ٢٠٠٢)، فهل يتجاوز سلجادو هذا الوهم، أم أن صورهُ هي جزءٌ من المشكلة؟

توصف أعمال سلجادو بأنها أعمال قصدية تخبر بأفكار تقاوم العولمة وهين فكرة التقدم وتسخر من



البيرالية، وهذا جعله محور اهتمام النقاد والباحثين في كافة المجالات الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، والفنية، إن سلجادو يجمع الأشياء التي لا تجتمع ويوازن بين البشرية المغطاة وبين من يتلقاها ويتقبلها.

ومما سبق فإن سلجادو يتعامل مع الحقيقة مباشرة، ويؤكد ذلك إصراره على استخدام الطرق التقليدية في التصوير رغم التطورات التقنية التي طرأت على الكاميرا في العقدين الأخيرين، إنه يستند على النظريات الواقعية "التي تعطي الأولوية للصورة التقليدية، فهي تحافظ على معنى الرسم بالضوء من الناحية الفيزيائية والبصرية والكيميائية وتعطي قيماً حقيقية للأشياء، كما أن عامل الثقة والمصداقية يتحدد تلقائياً في ماهية الصورة، وفي معالجتها ورموزها وفي استجابة المتلقي لها".(ليستر، مارتن، ٢٠٠٣).

ذلك الباحث عن الضوء يقترب من رواية غابرييل ماركيز مئة عام من العزلة، فيزاوج النص البصري بالنص الحروفي، ليقترب كلاهما من آخر لحظة قبل الموت، مرتلين أنشودة الخلاص.

وبذلك يكون الفن عند سلجادو ارتقاء في الكوارث الإنسانية، واستدارة حول التسميات المقتطعة، إنه يقطن في المسافات ويستدرك عظمة الضوء في العدم يبلور الضعف في إشعاعات تلتف حول الحياة وتقترب من الحقيقة، والأنا المختفية تصبح حاضراً يتردد صداه في كل بقعة لونية، في كل سواد وبياض.

فنانة تشكيلية أردنية

المراجع باللغة العربية:

-جادامر،هانز.١٩٨٦. تجلي الجميل ومقالات أخرى. ترجمة: توفيق، سعيد. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.

-الجزيرة. عولمة الفقر تلقي بسوادها على ثلثي العالم. على صفحة الإنترنت:
HTTP://SIRONLINE.ORG/ALABWAB/MOGHAWALA_ALFAGHR/002.HTML-L

-عزة، الطيب. ٢٠٠٧م علم القتل وعلم الحياة في الحاجة إلى حلف ضد التسلح القنبلة العرقية هل هذا مجرد خيال علمي أم حقيقة؟. على صفحة الإنترنت:
HTTP://WWW.ALJAZEERA.NET/NR/EXERES/ACF5FE70-A6E3-447F-B6AB-5CC9F5548600.HTM

-علي، ميلود. ٢٠٠٧. سيستياو سالغادو، مدخل في مجلة التصوير الضوئي على صفحة الإنترنت:
WWW.FOTO-MASTER.COM/INDEX.PHP?VIEW=ARTICLE

-القاعد، خالد. ٢٠٠١. السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة الجزء الثالث ذهنية الإنفعال، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

-موريس، ميرلو بونتي. ١٩٨٧. المرئي واللامرئي، ترجمة: خضر، سعاد.

المراجع باللغة الإنجليزية:

- - ARIES, PHILIPPE. THE HOUR OF OUR DEATH. TRANS: WEAVER, HELEN. VINTAGE BOOKS. 1980.

- - BELLMAN, BERY. THE LANGUAGE OF SECRECY: SYMBOLS AND METAPHORS IN PORO RITUAL. NEW BRUNSWICK: RUTGERS UNIVERSITY PRESS. 1984.

- BARTHES, ROLAND. THE PHOTOGRAPHY READER, EXTRACTS FROM CAMERA LUCIDA. EDITOR: WELLS, LIZ. ROUTLEDGE, NEW YORK. 2003.

- CURIEL, JONATHAN. SABASTIAO SALGADO: THE WORLD RENOWNED PHOTOGRAPHER CAPTURES GLOBALIZED IMAGES OF PEOPLE WHO HAVE BEEN . 2002. HTTP://WWW.SFGATE.COM/CGI-BIN/ARTICLE.CGI?F=/C/A/2002/03/10/IN153786.DTL&HW=SEBASTIAO+SALGADO&SN=001&SC=1000

- GRATZEL, PHILIPP. INDUSTRY AND TECHNOLOGY IN 20TH CENTURY PHOTOGRAPHY. MSC. IN SCIENCE COMMUNICATION, IMPERIAL COLLEGE OF SCIENCE. 2003.

- LISTER, MARTIN. THE PHOTOGRAPHY READER, EXTRACTS FROM INTRODUCTION TO THE PHOTOGRAPHIC IMAGE DIGITAL CULTURE, EDITOR: WELLS, LIZ. 2003.

حقيقة الفن

❖ نور الهدى الجاموس

يخطئ كثير من الباحثين عندما يختزلون الفن في الغناء والموسيقى والرقص، تبعاً لتصورات قاصرة تشيع بين الجهلة العوام، ومن يستقون معارفهم من وسائل الإعلام، إن الفن أوسع مجالاً وأسمى هدفاً، وأبعد مدى في أغوار النفس البشرية وأعظم شأناً ـ في الحضارة الإنسانية عامة والحضارة الإسلامية خاصة ـ من أن يختزل في الغناء و الموسيقى والرقص.

فقد يكون من الصعب على الباحث أن يقدم تعريفا دقيقا للفن لسعة مجاله، وسرعة تطور حركته من جهة، ولتعدد المدارس الفنية من جهة أخرى. ولكن لابد من محاولة إعطاء تعريف يجلي حقيقة الفن ويقرب فهمه إلى ذهن القارئ.

فلقد عرف الفن على أنه تعبير، والتعبير هو إفصاح عن المعاني بلغة الشكل أو اللون أو كلمة أو حركة فكل جسم له معنى وكل إيماءه لها دلالة وكل لون له إيحاء وكل كلمة لها صورة. وحين تتجاوب هذه الأجسام مع بعضها البعض تولّد معنى وهذه المعاني مرتبطة بطبيعة تلك الأجسام من حيث أنها كيان ملموس، يمكن أن تحس باللمس أو تدرك بالرؤية أو تعرف بالأذن، كما أنه تعبير عن الجمال يمتاز بالتنظيم والتوازن المحكمين، وهذا التعبير يمثل استجابة وتجسيدا من الفنان لما ينفعل به انفعالا وجدانيا عميقا، فهو النافذة التي يمكن أن نطل منها على حقيقة الجمال، فالتعبير عن الفن هو صفة وهمية من الصعب تعريفها أو تحديدها، بل من الصعب وصفها بعبارة خاطفة. إنها صفة عاطفية رفيعة وأحياناً خادعة ولكنها تعيش في الصور العظيمة.

كما إن الفن وسيلة اتصال بين الناس، يتحقق من خلالها نوع من الاتحاد العاطفي والتناغم الوجداني، بعيدا عن حواجز اللغة والوطن والجنس والدين، كما و أنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها ومفاهيمها. وهذا أمر لا يخفى على من له أدنى ذوق جمالي، فالناس إذا ما نظروا إلى طلعة البدر ليلة تمامه استهواهم جماله، وسحرهم بهاؤه، وكذلك إذا تأملوا غروب الشمس وبزوغها فإنهم يشعرون بجمال المنظر، مع اختلاف اللغات، وتباين العادات واختلاف الأديان وتباعد الأوطان.

فالفن هو نتاج إبداعي إنساني وتعتبر

لوناً من الثقافة الإنسانية لأنها تعبير عن الذاتية وليست تعبيراً عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته. فهناك فنون مادية كالرسم والنحت والزخرفة وصنع الفخار والنسيج والطبخ والفنون غير المادية نجدها في الموسيقى والرقص والدراما والكتابة القصص، ويعتبر الفن نتاجاً إبداعياً للإنسان حيث يشكل فيه المواد لتعبر عن فكرة أو يترجم أحاسيسه ويجسدها في أعماله.

كما أن هناك فنوناً بصرية كالرسم والنحت والمعمار والفنون والزخرفة وغيرها من الأعمال المرئية.

وحالياً تستخدم كلمة فن لتدل على أعمال إبداعية تخضع للحاسة العامة كفن الرقص أو الموسيقى أو الغناء أو الكتابة أو التأليف والتلحين، والتي تعد تعبيراً عن الموهبة الإبداعية للأفراد .

بدأ البشر في ممارسة الفن منذ ثلاثين ألف سنة فكان الرسم يتكون من أشكال الحيوانات وعلامات تجريدية رمزية فوق جدران الكهوف في عصر الباليوثي ومنذ السنين كان البشر يتحلون بالزينة والمجوهرات والأصباغ. وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الفرد من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه وزخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقص، أو من الاحتفالية أوالرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم وهي مادة تزخرف بالنقش وتعلق على الرقبة، حيث تروي قصة أسلافهم وتاريخهم وتدل على قبيلتهم، فكانت الاحتفالات والرقص تعبّر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقيفية. وكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم، وفي المجتمعات الكبرى كان الحكام يقومون بتكليف الفنانين للقيام بأعمال تخدم بناءهم السياسي كما كان لدى الإنكا. ولقد كانت الطبقة الراقية تقبل على الملابس والمجوهرات والمشغولات المعدنية الخاصة بالزينة إبان القرنين ١٥م و١٦م لتدل على وضعهم الاجتماعي، بينما كانت الطبقة الدنيا تلبس الملابس الخشنة والرثة. ونجد حالياً أن الفنون تتبع في المجتمعات لغرض تجاري أو سياسي أو ديني وتخضع للحماية الفكرية.

فهناك أنواع عديدة للفن منها ما انمحى عبر التاريخ، ومنها ما ظهر حديثاً، فاليوم أصبح هناك فنون جميلة مثل التصوير والنحت والحفر والمعمار والتصميم الداخلي والرسم وهو أبرزها وهناك فنون الموسيقى والأدب والشعر والرقص والمسرح.

فالفن التشكيلي العربي مصطلح يشمل قسمين من الفنون، القسم الأول يسمى الفنون الجميلة وهي التي يبتدعها الفنان من أجل قيمتها الجمالية، والقسم الثاني يطلق عليه اسم الفنون التطبيقية وهي الفنون التي يبدعها الفنانون من أجل قيمها النفعية الاستخدامية، فمع تغير الحياة تغيرت أدوار الفنون وتداخلت فأصبحت بعض الفنون التي كانت تسمى فنون جميلة أصبحت تستخدم وينتفع بها في الحياة، أما بعضها الآخر الذي كان يسمى فنوناً تطبيقية كالخزف والنسيج، أصبح يؤدي دوراً جمالياً فقط.

وأصبح استخدام الشائع اليوم مصطلح الفن التشكيلي يعني كل الفنون الجميلة والتطبيقية عدا الفنون السماعية كالموسيقى والغناء.

فمن الصعب تحديد وقت معين لنشأة الفنون التشكيلة العربية، وقد اكتشف علماء الآثار أعمالاً تشكيلية عديدة، ولا تزال الحفريات جارية للتنقيب عن مزيد منها، ويدل ما يوجد في متاحف من أثار عربية عريقة على مدى تنوع الفنون التشكيلية لدى العرب عبر العصور.

وبعد أن بلغت الدولة الإسلامية شأناً عظيماً، جاءت عصور الانحطاط فتفرق العرب والمسلمون وتتالت عصور الضعف، وتزامن هذا مع نهضة أوروبا وقوتها، فطمعت في البلاد العربية واستعمرت عدداً منها، وكان المستعمر يحاول نشر ثقافته وفنه، فانتشرت أساليب الفن الغربي في البلاد العربية،

وأنشئت المدارس والكليات لتدريس الفنون التشكيلية بالطريقة الغربية، فقد عملت الدول الأوروبية على إرسال الفنانين التشكيليين في الأقطار العربية التي كانت تستعمرها، وكان لهذا أثر كبير في تغيير ملامح الفن التشكيلي المعاصر.

وانقسم الفنانون التشكيليون في الوطن العربي إلى ثلاثة أقسام:

*رأي الفريق الأول: أن الفن العربي المعاصر ينبغي أن ينتهج الفن الأوروبي المعاصر وأن الفنان العربي ينبغي أن يحتذي الفن الأوروبي، وهو فن عريق له وسائله وأساليبه المنظمة.

*أما الفريق الثاني: فقد رفض هذا الفن كما رفض أصحابه المستعمرين، وأبعدوهم عن البلاد العربية، وطالبوا بأن يعودوا لفنونهم العربية وإرثهم الشعبي.

*فقد كان الفريق الثالث: محطة توسط بين الرأيين السابقين، ورأى أن يدرس الفن الغربي وأساليبه وتقنياته ووسائله المتقدمة، ويتخير منها ما يلائمه ويساعده على إحياء تراثه العربي الإسلامي.

وظلت هذه الآراء الثلاثة تتصارع منذ بداية القرن العشرين في أغلب البلاد العربية، وأصبح الفن التشكيلي العربي المعاصر متنوعاً من حيث المحتوي والشكل. فمن حيث المحتوى يلاحظ أن الفنانين التشكيليين المعاصرين في البلاد العربية أصبحوا يعالجون موضوعات متنوعة من المستوى المحلي إلى المستوى الإقليمي إلى المستوى العالمي. ومن حيث الشكل فقد وجدت المدارس الفنية الأوروبية الحديثة والمعاصرة طريقها إلى الفنانين التشكيليين العرب، فظهرت المدارس الانطباعية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية، بل وحتى المفاهيمية والواقعية المغالية، السائدة في العقد الأخير من القرن العشرين في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

استطاع كثير من الفنانين العرب أن يثبتوا وجودهم وأن ينافسوا على المستوى العالمي ويحققوا نجاحاً ملموساً.

وعلى هذا فإن الفن التشكيلي العربي المعاصر يعيش فترة حرجة من عمره ومن الصعب جداً أن نجد سمات مشتركة بين فنانين البلد الواحد في هذه الأيام، ومما زاد الأمر التباساً أن بعض الفنانين الأوروبيين المعاصرين أمثال (هنري ماتيس وبول كلي) وغيرهم قد زاروا بعض البلاد العربية وأنتجوا أعمالاً تعبر عنها واشتهرت أعمالهم في الغرب لأنها استطاعت أن تعبر عن روح البيئة العربية.

أما عن الفن الإسلامي فقليلة هي الكتب التي تحدثت عن مفهوم الفن من منطلق إسلامي فقد كان الحديث يتناول كل فن على حدة. فإن التعريف للفن الإسلامي قليلة وأهم ما قيل عن الفن الإسلامي أنه يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي. ومن خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان، فهو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين " الجمال " و" الحق" فالجمال حقيقة في هذا الكون، و الحق هو ذروة الجمال ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود. وكما قيل عن الفن الإسلامي في أشكاله المختلفة - هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسهم من حقائق الوجود أو من تصورهم لحقائق الوجود، في صورة جميلة.

كما نجد أن للفن الإسلامي وظيفة نقل أو إيصال أسمى وأفضل القيم والأفكار والمشاعر إلى الآخرين بأسلوب جميل مؤثر بحيث يوفر عنصر المتعة إضافة إلى التأثير في سلوكهم وإرشادهم إلى الصراط المستقيم.

فقد جاء الإسلام تشريعاً متكاملاً لكل زمان ومكان في شتى أحكامه وتشريعاته إلا ما كان منها خاضعاً لتطورات الحياة البشرية ولم يكن لها نص في كتاب اللّه وسنته.

فالفن الإسلامي يحتاج إلى معرفة واسعة بأحكامه الشرعية، ففي كتب الفقه والحديث، لا توجد أحكام إلا متفرقة وبشكل خاص في كتب الفقه، حيث نجد منها في حكم اللباس، كما نجد إجابة الدعاء إلى الوليمة وحكم

كسر الدف، وباب الحظر والإباحة، فهي غير مجتمعة في باب واحد.

لم يكن الإسلام مفرطاً في أي حكم من أحكامه بل وزعّها توزيعاً عادلاً وسطاً إلى جانب من الشمول التام في هذه الأحكام بحيث أحاطت المسلم بهالة إيمانية تامة نستطيع أن نرى آثارها في جوانب حياته عامة، ويتضح لنا بقوله تعالى: (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً). وهذا الشمول هو الذي جعل للفنان المسلم نصيباً وافياً في هذه العقيدة وأحكامها.

والفنان إنسان يمتاز بمشاعره الرقيقة والحساسة التي تتأثر بكل ما حولها وتحاول أن تعبر عنها كيفما تشاء، وكما نلاحظ فإن مجال الأهواء مفتوح للنفس وليس هناك من مقياس يلتزمه الفنان في أعماله. لذا فقد جاء الإسلام بمبدأ الالتزام الذي حدد فيه الطرق التي ينبغي على الفنان المسلم أن ينتهجها في أعماله الفنية، فلا يخضع للنفس وشهواتها أو الهوى وضلالاته، وخاصة في مسألة كهذه تعتمد على المشاعر النفسية الخاصة.

لذا حرم على المسلم رسم كل ذي روح، ولم يكن هذا التحريم إلا لإبعاد كل مظهر ينافي العقيدة الواحدة لذلك كان تحطيم الأصنام أول عمل قام به الرسول (صلى اللّه عليه وسلم) عندما فتح مكة ودخل الكعبة، فلم يعد لها وجود في حياة العرب وكذلك فعل المسلمون حينما فتحوا بلاد الروم فحطموا ما فيها من أصنام، كما حرم على المسلم صنعها وبيعها واقتناؤها لأنها دليل على الشرك والوثنية ومظهر من مظاهر العبودية لغير اللّه، ولم يكن التصوير أقل شأناً من الأصنام: فقد نهى الإسلام عن التصوير وذلك بأحاديث شريفة صحيحة تشير إلى أن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون، لأن فيه مضاهاة لخلق اللّه.

إن هذا التحريم لم يكن لهدف تخريبي كما قد يفهمه بعضهم، كما لم يكن يرمي إلى حجز المواهب الفنية والحد من نشاطها، إنما يهدف إلى نقل الفرد المؤمن إلى التوحيد. وإبعاده عن كل أثر جاهلي، وتنمية شعور الالتزام بالعقيدة الإسلامية وتشريعاتها، ومن جانب آخر هو الحد من اتخاذ هذه الصور للشخصيات الإنسانية التي تستحق التعظيم.

فالإسلام دين أدرك الواقع ونظر إلى المستقبل، فجاء بمنهج سليم. وقد يستغل بعض ما ذكرناه فيقول بأن التحريم كان بسبب عبادة الناس للأوثان حينما كانوا مشركين والآن قد آمن الناس وبعدنا عن عهد الوثنية، إذاً فلا بقاء لحكم التحريم، وفي الادعاء جهل وتضليل.

والرد على هذا الرأي نقول: إن على الرغم من تقدم الإنسان وعلى الرغم من حضارته المادية الغالبة في هذا الزمان فإن الكثير من البشر لا زالت عقائدهم تقوم على خرافات وأوهام باطلة، ومنها ما يقوم على عبادة الأوثان والأبقار، ولذلك فإن عنصر الوثنية والجاهلية لا يزال موجوداً.

كما لم يكن تحريم تصوير ذوات الأرواح في الإسلام لهدف قريب الأمد بل هو بعيد، وهو الحافظ على الأجيال القادمة، ووقايتها من مكائد الشيطان، وإننا نلاحظ في زماننا الحاضر ما جلبه انتشار التصوير من فساد، فلقد أصبح التصوير وسيلة هامة لعرض مفاسد الأخلاق.

وهنا تتجلى روعة الإسلام وحكمته البالغة في هذا التحريم لأنه خبير بنفوس البشر عليم بغرائزهم وقد أراد لها النهوض بهذه الغرائز إلى المستوى اللائق بالإنسانية. فلم يحرم عليها شيئاً، إلا وأباح ما يقوم مقامه، ويفوقه في حسن عاقبته، حيث بدأت عملية التفكير والتطوير والإبداع الذي يصب فيه الفنان أحاسيسه وذوقه، فقد بدأ الفنان المسلم يتفقد ما حوله وينظر إلى ما يراه محاولاً أن يجرد الأشكال الطبيعية من صفتها الحقيقية مبتعداً عن أي شيء فيه تحريم محاولاً أن يجعل أعماله في قوالب فنية بحتة رائعة.

لقد نظر الفنان المسلم إلى الطبيعة بما فيها من ورود وزهور وأوراق وغصون

ولاحظ أشكاله وتمايلاتها فجردها من واقعيتها وناغم بين حركاتها وشابك وعانق كل ذلك ضمن حركات فنية رائعة وألوان ساحرة ودقة متناهية حتى لتظن نفسك وأنت تنظر إلى زخرفة تشجيرية متشابكة.

ونظر إلى الأعمال الهندسية فأخذ عنها وركب بعضها فوق بعض فكونت لديه أشكالاً جميلة كالسداسيات والمثمنات والنجوميات وغيرها. فوزعها توزيعاً منطقياً دقيقاً متوازناً، وجعل لنفسه نقاطاً ينطلق منها، فقرر بذلك قواعد وأصولاً ثابتة اختص بها الفن الإسلامي.

وامتدت يد الفنان المسلم ليحكم سيطرته في ميادين أخرى لها أهمية كبيرة، كفن الزخرفة، وصناعة الخزف، والسجاد، والنقش، والحفر على الخشب، وقد أولى الفنان المسلم هذه الفنون نصيبا وافرا من عنايته ليجعل منها آيات خالدة تشهد بعبقريته، وبعظمة الفن الإسلامي، وتنوعه وثرائه، في إطار وحدة جامعة لهذا الفن، مهما تباعدت الأمكنة واختلفت الأزمنة.

فالفن الإسلامي يعتبر من أجمل الفنون، وقد كان في العصور القديمة جزءاً من المعمار والديكور ولم يقتصر على المساجد والمتاحف بل حتى المنازل العادية والبسيطة، كان لا بد أن تحتوي على المنحوتات حيث نجد بعض الأعمال التي كانت تزين كل مكان تتواجد فيه وتحتفظ بقيمتها حتى يومنا هذا بعد أن أصبح تراثاً يرمز كحضارة عريقة فظهر الإسلام، وانتشر نوره في كل البلاد العربية وكان له أثر كبير على كل نواحي الحياة، فكان له مميزات تميزه عن سائر فنون العالم.

وأول فن من الفنون التي غيّرها الإسلام فن النحت فقد كان منتشراً في بلاد العرب قبل الإسلام يركز على التماثيل، وقد اتخذها الغربيون آلهة مثل أبولو، وفينوس، وهايجيا، وباخوس.. الخ وغيرها واتخذها الشرقيون أيضاً آلهة، وجسدوها مثل، بوذا وكرشنا كما كان للعرب أيضاً آلهة في جاهليتهم اتخذوها لتقربهم إلى الله، وقد ذكر القرآن الكريم عدداً من هذه الآلهة مثل يغوث ويعوق ونسر واللات والعزى ومناة.

وأضاف العرب المسلمون فن الخط العربي إلى الفنون التشكيلية وقد حظي باحترام الناس في سائر العصور، والخطاط هو الذي يكتب المصحف الشريف، ويسطر الأحاديث النبوية والكتب المفيدة ورسائل الحكام ويزين بآيات الله المساجد والقصور وغيرها.

فالخط الكوفي هو أول وأعرق الخطوط هوأول ما ظهر في الكوفة ومنها انتشر إلى سائر البلاد العربية والإسلامية، وتطور هذا الخط وانقسم إلى قسمين، قسم يعرف بالتقوير وقسم يعرف بالبسط.

فالخط الكوفي المقوّر هو ما كانت عراقاته منخسفة إلى الأسفل وهو كثير الاستخدام في المراسلات العادية والخط الكوفي المبسوط هو الذي تبسط عراقاته كالنون الطويلة وقد استخدم النقش على المحاريب وعلى أبواب المساجد وجدران المباني.

وتنوع الخط بعد ذلك وانتشر في البلاد العربية، والسبب المباشر في ظهور الفنون الخط العربي المختلفة وأنواعه هو انتشار القرآن الكريم في البلاد العالم المختلفة.

أما الخزف فهو أحد الفنون التشكيلية التي عرفها العرب منذ عصور قديمة، فلما جاء الإسلام ووحد بين العرب أنتج المسلمون أعمالاً خزفية غاية في الدقة، وزينوها بأجمل الزخارف، ولونوها بأبهى الطلاء الزجاجية، وجدّدوا في طرائق صناعتها وتلوينها، وتحتوي المتاحف العالمية اليوم على عدد كبير من القطع الخزفية التي تعد غاية في الجودة كما أنتجوا الفسيفساء والقيشاني، وزينوا بهما المساجد والقصور والدور.

فقد أضاف الفنانون العرب فن النسيج وفن التّطريز، فقد كان الحكام العرب المسلمين يشجعون النسيج لدرجة أن الخلفاء الأمويين والعباسيين أنشأوا مصانع للنسيج في قصورهم الخاصة. واستخدم النساجون القطن والصوف في

نسيجهم، وقد انتشر فن النسيج في كل الأقطار العربية والإسلامية وانتقل مع العرب المسلمين إلى الأندلس، ولا تزال هناك بعض الأعمال النسيجية المختلفة من ملابس، وبساط وسجاجيد عربية قديمة موجودة في المتاحف العالمية، تشهد على براعة ودقة من نسجوها. وإضافة إلى ذلك مارسوا صناعة التحف المعدنية، فانتجوا الأواني البرونزية والذهبية والفضية والحلي وأدوات الزينة، وتبادل الفنانون التشكيليون الخبرات، وتجولوا في بلادهم وازدهرت فنونهم ازدهارا عظيماً.

ولعل خير وسيلة تعرفنا على الفن الإسلامي هي الوقوف على خصائصه الذاتية وسماته المتميزة فوظيفة الفن هي الجمال وحين يبتعد الفن عن أداء هذه الوظيفة، فإنه حينئذ لا يسمى (فناً) ذلك أنه تخلى عن عمله الأصيل وقد نسميه (مهارات) فالفن في التصور الإسلامي وسيلة لا غاية والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها. ولذا فليس الفن للفن، إنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة.

كما نجد أن للفن في التصور الإسلامي غاية وهدفاً، إذا كان أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعمة للعبث الذي لا طائل تحته. إن الغاية التي يهدف إليها الفن الإسلامي إلى تحقيقها هي إيصال الجمال إلى حس المشاهد، وهي ارتقاء به نحو الأسمى و الأجمل، فهو الاتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والإنتاج، ورفض للهبوط.

وكما أن للفن هدفاً يسعى إليه، لديه باعث يمتد من أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي وراء الجمال، فهناك باعث يغذيه المنهج الإسلامي الذي يهدف إلى الجمال وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما طلبه المنهج، فإن الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه.

وللفن شخصيته المستقلة، فليس فرعاً من فروع العلم وإن كان العلم هو بعض ما يحتاجه الفنان فلذلك ليس من مهارات الفن البحث عن الحقيقة، وحين يطلب منه ذلك فقد حُمّل ما لا طاقة له فقد يحدث أن يكون الفن في بعض الأحيان طريقاً لاكتشاف حقيقة ما.

فالذين جعلوا اكتشاف الحقيقة من أغراض الفن، دفعهم إلى ذلك تصورهم الخاطئ عن تحديد مكانة الفن و مهمته.

فالفن الإسلامي ينبع من داخل النفس، فتجيش به العواطف والأحاسيس. فإذا به يملأ السمع والبصر، وهو بهذا التعبير التزام وليس صدى لإلزام قهري أو أدبي.

اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، وهنا نجد عبقريته و إبداعه وخياله، فأوجد تلك المجالات الجديدة، بعد أن أدخل إليها حسه المرهف وذوقه الأصيل، كما نجد فن الزخرفة واحدة من الوسائل المهمة التي تصنع الجمال، حيث يلتقي شكل العمل الفني بمضمونه ليكوّنا وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهراً وباطناً. فالفنان المسلم اتجه إلى هذا الفن لأنه وجد فيه بغيته من حيث البعد عن دائرة الحظر في المنهج الإسلامي، كما استطاع الفنان المسلم بخياله الخصب، أن يحدد منهجه.

فالعناصر النباتية والهندسية تعد مقومات أساسية في بناء هذا الفن تتعاون مع بعضها، أو تنفرد كل منهما على حدة،

لا بد أن نعترف أن الفن الإسلامي لا يجد حظه عندنا كعرب إما تدريسا في المدارس والجامعات وإما في البحوث التاريخية والحضارية وإما معروضاً في المتاحف، ففي القاهرة فقط يوجد متحف للفنون الإسلامية يحتوي على مصاحف جميلة جداً وعناصر متعددة من الفنون الصغرى من الخزف والجليز والبرونز وأغلبها من الفترة المملوكية، لكن متاحف أسطنبول وطهران تحتضن الكثير من المنمنمات وآثاراً أخرى. أما الرقعة العربية أو المغربية فلم تنتج كثيراً في ميدان الرسم من رسوم جدرا نية أو منمنمات وهي بالتالي لم تكن لتحتفظ بها، والرسم خلافاً لما يظن من أهم مكونات

الموروث الفني الإسلامي في الرقعة العربية نجد أثاراً معمارية قائمة ذات أهمية كبرى، مثل مسجد قبة الصخرة ومسجد دمشق وقصور الأمويين في البادية وجامع سامراء وجامع القيروان وتلمسان وكتيبة مراكش..الخ.
لكن في الرقاع الإسلامية الأخرى التركية والإيرانية والهندية وما وراء النهر لآسيا الوسطى، ازدهرت بقوة كل الفنون والإبداعات من معمار ورسم وزخرفة وأرابسك في الفترة المغولية والتيمورية والعثمانية والصوفية.
إن تشابه الفن الإسلامي معجزة أخرى صنعتها عقيدة الإسلام التي وحدت رؤى جميع الفنانين المسلمين على امتداد أزمان متطاولة، وعبر أقاليم متباعدة، حيث صبغت إنتاجهم بصبغة واحدة، وتشعرنا بأن ذات التجربة الروحية تحيا في أي مبنى روحي، أيا كان مكانه الجغرافي أو غايته، فمن الجامع الكبير في قرطبة إلى الجوامع الصغيرة في تلمسان والقرويين وفاس وطولون في القاهرة، والجوامع الضخمة في اسطنبول، والبصلات الفردوسية في مساجد أصفهان، أو منارة سامراء الحلزونية، ومن قصور الحمراء في غرناطة إلى قصر علي... توّلد شعورا دائما بأن رجلا واحدا قد بناها جميعها.
إن سر تشابه الفن الإسلامي رغم تنوعه يرجع إلى صبغة العقيدة الإسلامية التي أشربها كل فنان مسلم فسكبت في عقله ووجدانه رؤية واحدة للكون والحياة، هي ذاتها الرؤية التي تنطبع في عقول ووجدان جمي الفنانين المسلمين في أي زمان وأي مكان، فكان نتاجهم الإبداعي متشابها رغم تنوعه وثرائه؛ لأن شعورا واحدا يسيطر عليهم جميعا، ويوجه فكرهم لتحقيق الأهداف والغايات نفسها.
لقد استنتج الفيلسوف "روجيه جارودى" أن العامل المحرك للفن الإسلامي هو المسجد وفن عمارته، ثم قال مقولته الرائعة: "إن الفنون في الإسلام تفضي إلى المسجد، والمسجد يفضي إلى الصلاة ". وهذا يعني أن الفن الإسلامي يجذب الإنسان جذبا إلى الله تعالى، فيتوق إلى عبادته ويستلذ مناجاته؛ رغبة في التخلص من كل عبودية لسواه. إن الفنان المسلم! لا يكون فنه أصيلا إلا إذا عاش في رحاب المسجد، ووقف بين يدي الله في إخبات وخشوع، في أوقات الصلاة المكتوبة على الأقل، يتأمل أسرار الوجود، وحقيقة الحياة والموت، ويتلقى إيقاعات لا حد لها، تخاطب العقل والسمع، وتهز القلب والوجدان، وتناجى الروح، وتحث الجسد على التسامي.
فمع الأسف الشديد لقد هجر كثير من المسلمين الفن الإسلامي، حتى كادت مظاهره تختفي ومنابعه تجف، أمام النموذج الغربي الوافد، وهو ما يحتم على الفنان المسلم أن يعود بقوة إلى الفن الإسلامي الأصيل، مستلهما فلسفة الإسلام، فيستمد منها غاية عمله، ثم ينطلق في معركة البناء الحضاري مستوعبا تراث السابقين ونتاج المعاصرين استيعابا شاملا، ليفتح عوالم جديدة يثبت من خلالها عظمة الإسلام وعبقرية الفنان المسلم المعاصر وقدرته على مواكبة عصره، مع تميزه في عطائه وأصالته في إنتاجه الإبداعي، ليعود بالفن إلى رحاب الإسلام، ملبيا رغبات المسلم الجمالية والروحية، ومؤسسا لفن إسلامي أصيل يتناغم مع حاجات العصر، ويتفق مع الفطرة الإنسانية السليمة ويملأ الإحساس والوجدان بمحبة الله.

كاتبة اردنية

❖ اعداد: انتصار عباس

في الشعر، تنبجس مرايا الرؤى، وتتوحد أقانيم الإحساس، وتتفرد الموسيقى في عوشبة فيض الكلمات.. هذا ما قاله حد الحكماء عند سؤال عن الشعر، ولما سئل عن سر النور الدافق من عينيه، قال: إنها الروح.. حدق في المرآة الواقفة عند الباب.. نظر ما حوله.. ثم قال.. أنظروا ما حولكم.. أنفسكم.. دعوا رؤاكم تنفذ أبعد من ماهية الأشياء.. أنظروها بدواخلكم لا بمحاجر عيونكم المطفأة بوهن الحياة.. ترون الابداع فيكم.. وفيما حولكم إنه الله الساكن فيكم وفي كل شيء.. لا تدعوا اليأس ليفرغ ما في الصدور محبه، ودعوا أحاسيسكم لنكتب أشواقها.. وتفيض بها واقعاً في دفاتر أيامكم، وانهضوا بأنفسكم فثقفوها، وبالقراءة والكتابة وعودوا الساحات والمنابر والمسارح أعيدوا بريق الكلمات بسماعها، أيقظوا ذائقة الألوان فيكم لتنتعش ذاكرة الحياة في المخيلة الإنسانية التواقة لمطر الحس الإبداعي.... ثم نهض وفتح النافذة.. قارئاً.. واني لأسمع وقع الموسيقى يأتيني من النافذة فلما لا أخرج لها.. وأدعها لتدغدغ سمعني لتذوقها بحسينا.. وتقاسمها أرواحنا.. نهض الناس وفتحوا الأبواب فكان من المعارض التي علقت صورها على الجدران.. وانبعثت الموسيقى رقراقة على الكراسي الفارغة فبللتها بمطر الحياة.. واستدعت الغياب ليملأها بالحضور وتردد صوت الشعراء والقصاصين والمحاضرين، والمنتدين، فكان منها:

حفل استذكار وإعادة طباعة كتاب «آثار الأردن»

تكريماً للعلامة الأردني الراحل سليمان الموسى، وتقديراً واحتراماً لجهده المعطاء، أقامت وزارة الثقافة في مركز الحسين الثقافي حفلاً خاصاً بهذه المناسبة، استذكر فيه المنتدون أعمال الراحل، وسيرته الحياتية، والإبداعية، فكانت كلمة وزير الثقافية الدكتور صبري اربيحات، أشار فيها الى جهود الراحل في تتبع المسار التاريخي وإلى جدية الوزارة في العناية بكتب الرواد وطبعها، وإيمان المثقفين ب جهود هؤلاء الرواد، مشيراً إلى أن الوزارة ستقوم على إطلاق مشروع طباعة

الأعمال الكاملة للمؤرخ سليمان الموسى، ومنها كتاب »أثار الأردن« في طبعته الخامسة، وذلك ضمن السلسلة التي تصدرها مكتبة الأسرة الأردنية.
وجاءت كلمة رئيس لجنة مشروع طباعة أعمال الموسى المؤرخ د. علي محافظة لتؤكد على جهود الموسى الحثيثة والتي حاكت جهود العقاد وعبدالرزاق ا لحسيني، وأحمد الزين، مشيراً إلى جهود وزارة الثقافة وأمانة عمان في طباعة الكتاب.
وأشار مندوب أمين عمان مدير المدينة للشؤون الثقافية المهندس هيثم جوينات إلى توجه الأمانة في إعادة طباعة كتاب »عمان عاصمة الأردن« و»يا قدس« قبيل نهاية العام، فضلاً عن توجهها لأصدار الجزء الأكبر من الأعمال الكاملة خلال عام ٢٠١٠ حيث قامت الأمانة بتسمية مكتبة مركز الحسين الثقافي بمكتبة سليمان الموسى.
وجاءت كلمة رئيس رابطة الكتاب الأردنيين الاستاذ سعود قبيلات لتؤكد على جمالية وأهمية كتاب في تاريخ الأردن في القرن العشرين الذي جاء ليسرد الحقائق، إذ حمل تفاصيل متنوعة ومشوقة بالرغم مع الاختلاف في أراء لدى قبيلات ومؤلفه.
فيما قدمت الباحثة البريطانية كيرشي فتغمري شهادة عن الراحل، أعلنت فيها عن مشروعها في إعادة طباعة كتاب »لورنس العرب« بالانجليزية، وذلك بالتعاون مع عائلة الراحل.
واستعرض الباحث فايز العثامنة كتابه الذي تناول فيه دور الموسى في الحياة الثقافية الأردنية.
فيما قرأ الدكتور عصام الموسى، نجل الراحل نصر الرسالة التي بعث بها أحد الباحثين الانجليز أشار فيها إلى كتاب لورنس العرب والذي اعتبره مصدر الهام له في بحوثه التي استمد منها معلومات تاريخية حول تحرير العقبة والتي كانت على يد المغفور له الملك فيصل الأول، وعوده أبو تايه،وليست للورنس كما ادعى في مؤلفاته.
كما اشتمل الحفل على تقديم درع جريدة الدستور لعائلة الموسى، كذلك اطلع الحضور على مقتنيات الراحل، متوقفين عند كتب موسى القديمة التي اشتراها من مدينة يافا عام ١٩٣٨.
أدار الحفل المهندس سامر خير.

مهرجان ليالي المسرح الحر

وإحياءً لذكرى المبدعين الراحلين، الشاعر محمود درويش، والملحن عامر ماضي، والمخرج محمد برماوي والفنانين حسين أبو حمد، وزهير حسن، أقيمت فعاليات المسرح الحر الذي جاء برعاية وزارة الثقافة، وبالتعاون مع أمانة عمان الكبرى، ونقابة الفنانين، وبمشاركة ثماني دول عربية، حيث اشتملت الفعاليات على تقديم عروض مسرحية عربية وأردنية، شاركت فيها سوريا، مصر، ليبيا، فلسطين، تونس، السودان والأردن.. ومن هذه العروض: »امرأة.. نساء«، »رباعية الموت«، »قمر وخوابي العسل«، »حكايات من فلسطين«، »قصة ساحة الورد«، »اشارات التحولات«، »لعبة الغوله«، »وجو«، »حنين الليل«، »عبال مين يلي بترقص بالعتمه«، »سودان فلكلور«، »واحد منا«. وعلى هامش المهرجان اقيمت ندوات التثقيفية للعروض منها: ندوة المسرحية »قصة ساحة الورد«. أدارها المسرحي التونسي محمد العوني، حيث قدم عرضاً لصورة الفلسطينيين في المسرحية والتي ارتبطت بالعصافير، وصورة الاسرائيلي »الوقواق« الذي لا يبني عشاً وإنما يسطو على العش الموجود.
وضم برنامج المسرح الحر لقاء وزير الثقافة د. صبري اربيحات، والوفود المشاركة، حيث اكد على ضرورة امتداد مثل هذه المهرجانات والأنشطة الثقافية إلى جميع أنحاء الوطن العربي، مشيراً إلى الخصوصية العربية التي تجمع الوفود كافة، والتي من شأنها تعزيز التبادل الثقافي العربي، وخلق لغة التحاور، والتواصل فيما بعضهم البعض عبر الفن، والمسرح، والفلكلور.

مخيمات الإبداع الثقافي

تتويجاً للحس المكاني، وتعريفاً بالمكان وأهميته للمبدع والإنسان، وخلق روح الحميمية بينهما أقيمت في مدينة أقيمت الكرك- مدينة الثقافة، فعاليات مخيم الإبداع الثقافي الأردني الثامن عشر، الأول لعام ٢٠٠٩ والذي تمحور حول »الأغنية التراثية« حيث استدعى المشاركون دور الأغنية التراثية في تجذير وتعزيز الحس الوطني والهوية، كذلك عاين المشاركون سبل إعادة احياء الأغنية التراثية الأغنية التراثية، مقوماتها واللهجات في بلاد الشام.

وشارك في فعاليات المخيم الذي أقامته وزارة الثقافة، مبدعين رواد ممن أثروا الأغنية التراثية أردنيين وعرب منهم: سلوى العاص، فؤاد حجازي، محمد وهيب، روحي شاهين، خميس بركات. ومن الشباب صلاح الشمايله، محمود الشمايله.. فيما شارك من سوريا رئيس جمعية التراث في سوريا فيصل نفاع، وفنان الربابة خطار ركاب.

وجاء حفل الافتتاح ليقدم كلمة وزير الثقافة د. صبري اربيحات حيث أشار فيه

إلى دور الفنانين والكتاب في الحفاظ على التراث مؤكداً على عناية الوزارة بالتراث، وعلى خصوصية الذاكرة الشعبية الجمعية التي تنقل الحياة، والتفاصيل التي عاشها ابناؤنا والأجداد، وما راكموه من خبرات، حيث أن فعاليات المخيم جاءت في مدينة الثقافة لتؤكد على الحراك الثقافي بأوسع مضامينه، كذلك اشتمل الحفل على كلمة رئيس ملتقى الكرك الدكتور حسين محادين رحب فيها بالمشاركين والحضور، وكلمة مدير المخيمات مخلد بركات أشار فيها إلى الأهداف التي أقيمت من أجلها المخيمات، وشارك الفنانون في تقديم وصلات غنائية تراثية حيث شاركت السيدة سلوى، والفنانان محمد وهيب، وفؤاد حجازي في تقديم وصلة تراثية، فيما قدم الفنان السوري خطار ركاب وصلة غنائية على الربابة، وقدم الأستاذ فيصل نفاع كلمة المشاركين، فيما قدم الأستاذ روحي شاهين كلمة المشاركين الرواد.

واختتم الحفل الذي ادارته مشرفة المخيمات انتصار عباس، بتقديم وصلة غنائية لضيفة المخيم الفنانة ديانا كرزون.

وجاءت باقي الفعاليات لتشمل عقد ورشات عمل بحثت في التراث، وجولات في المكان شملت القلعة، الكرك وما حولها، زيارة للبحر الميت، ومتنزه عين ساره، وقدم المشاركون في نهاية المخيم مجموعة من التوصيات.

حفلات توقيع كتب وتأبين

أقيمت في المركز الثقافي الملكي فعاليات حفل توقيع كتاب »الموسوعة التاريخية للأمة الشركسية الأديغة« للدكتور محمد خير مامسر، حيث شارك في الحفل الذي أداره نارت مامسر، حيث القى وزير الثقافة الدكتور صبري اربيحات كلمة أشاد فيها بانتماء الشراكسة للأردن، وانتماؤهم معتبراً الموسوعة بمثابة الشهادة التي تقدم صوراً للتنوع الثقافي الذي يتمتع به الأردن مؤكداً على دعم الوزارة لمثل هذه الأعمال، وجاءت كلمة الكاتب والأكاديمي أ.د. محمد عدنان البخيت والتي استعرض فيها مأثر الشراكسة في الأردن، فيما قدم د. عبدالسلام لاشي شكراً خاصاً للأكاديمي السوري د. عادل عبدالسلام لاشي، الذي جاء خصيصاً لحضور الحفل، كذلك ثمن على جهود المؤلف لتناوله الموسوعة بالتحليل، منوهاً إلى الجهود الفردية التي بذلها في سبيل الكتاب.

واختتم الحفل بكلمة أ.د. محمد خير مامسر، حيث قدم شكره لوزير الثقافة، ولأمانة عمان وللجمعية الخيرية الشركسية.

وفي قاعة المؤتمرات بالمركز الثقافي الملكي، أقيم حفل تأبين الفنان الراحل محمد البرماوي، حيث اشتمل حفل التأبين الذي أداره الفنان محمد

القباني على كلمة وزير الثقافة د. صبري اربيحات، والتي حملت حساً فياضاً بالوجود الانساني، والإبداعي للبرماوي. فالبرماوي ترك شخصية فذه لها إبداعها، وفكرها، وها نحن اليوم نستذكر القيم التي تركها لنا، وكيف يقدم الإنسان لوطنه.

وقدم الشاعر حيدر محمود كلمة اشار فيها إلى العلاقة التي ربطته بالفنان الراحل، حيث تقاسما معاً الهموم والمسرات، والخبز والملح، والفن والشعر، فيما ألقى رئيس مجلس ادارة الدستور الاستاذ سيف الشريف كلمة تجلت فيها مظاهر الحزن والأسى على فقدان الصديق البرماوي، وقد جمعتهما اللقاءات والمناسبات، وقد تزاملا في مجلس نقباء الأردن.

وجاءت كلمة نقيب الفنانين شاهر الحديد أشار فيها إلى مواقف الشهامة والرجولة والانتماء التي تمتع فيها البرماوي. كذلك شارك أهالي جرش وأهالي الفقيد في حفل التأبين فألقى نائب رئيس بلدية برما صالح البرماوي كلمة الأهالي، فيما قدم د. حسن البرماوي شقيق الراحل كلمة استعرض فيها دور البرماوي في اثراء الحركة الفنية الأردنية.

مشروع المتحف المتنقل

تعريفاً بالحركة الفنية في الأردن والعالم العربي، وإيماناً بأهمية انتشار الحركة الفنية، وزيادة الإقبال على الفنون التشكيلية والبصرية، أقيمت فعاليات اطلاق مشروع المتحف المتنقل الذي جاء بدعم من وزارة الثقافة، ووزارة التربية والتعليم، ووزارة التخطيط والتعاون الدولي، حيث شارك في حفل اطلاق المشروع سمو الأميرة رجوة بنت علي، وقد ابدت أعجابها بالفكرة، والتي اشتملت على لوحات لمجموعة من الفنانين منهم: الاميرة وجدان الهاشمي، مهنا الدره، رسمي الجراح، توفيق اللحام، عزيز عمورة، محمود طه، سهيل بقاعين، حنان خليل، غادة دحدله، صالح أبو شندي، نوال العبدالله، فؤاد ميمي، ديانا شمعونكي، عمر بصول، نعمت الناصر، كمال عريقات، حزم نمراوي، ساميه الزرو، عمار خماش، سحر قمحاوي، محمد الجالوس، حكيم جماعين، نصر عبدالغني، وجمال النمري.

كذلك حضر الافتتاح أمين عام وزارة الثقافة الشاعر جريس سماوي، ومدير المتحف الوطني للفنون الجميلة الدكتور خالد خريس.

جوائز أدبية

حازت الأديبة سناء الشعلان على جائزة أدب العشق وذلك عن قصة »نفس أمارة بالعشق« لعام ٢٠٠٩، وأقيم حفل تسليم الجائزة في مقر السفارة السلوفاكية في القاهرة، وهي الوكالة المسؤولة عن منح هذه الجائزة، وقد خصصت هذه الجائزة للأعمال الإبداعية الأدبية التي تتناول في مضمونها العشق بمعناه الواسع، من شعر، وقصة، ورواية، وتتيح الجائزة النشر، والترجمة للأعمال الفائزة، حيث تقوم وكالة سفنكس بالتنسيق مع العديد من الجهات الدولية التي تساهم بترجمة الأعمال الفائزة كل عام إلى اللغة الإنجليزية ولغة أخرى يتم التنسيق لها مع إعلان المسابقة في كل عام. والجائزة معنية بترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأخرى، كون الجائزة ليست نقدية، إنما تقوم على ترجمة العمل الفائز إلى اللغات الأخرى.

(اصدارات)

ثمانون، رحلة الأيام والأعوام
المؤلف: سليمان الموسى
الناشر: وزارة الثقافة



ضمن سلسلة اصدارات الكتب الشهرية التي تصدر عن وزارة الثقافة صدر كتاب »ثمانون-رحلة الأيام والأعوام« يقف فيه سليمان الموسى والمؤلف على عتبات هذا الزمن مستعرضاً الحظات والأيام مستجمعاً الناس، والمكان، والبشر الذين سبقوه، واثارهم التي خلفوها من وراءهم على هذه الأرض، وصدى حركاتهم، وضوضاء الأصوات المرتدة عبر الأثار التي خلفوها وراءهم، مستعرضاً مسيرة حياتية حافلة بالأحداث الخاصة، والعامة، متوقفاً عند المحطات الصغيرة والكبير وقد رصد حياة الريف الأردني بتفاصيلها الاجتماعية والشعبية، فمن هناك انطلق وبدأ مسيرته طفلاً كفيض من الذكريات حيث البيت الذي نشأ فيه، وساحة الدار والبئر، وقن الدجاج، وشجرة التين، والطاقية الصغيرة التي خاطتها والدته ورصعتها بالخرز والأيقونات، وقطع النقد العثمانية، وهنا يتسائل الكاتب الموسى »هل يكون للحياة طعم ولون لو كان بنو أدم متماثلين؟ لكل منا عالم تحيط به أحوال خاصة، فهل الطريق معبدة سالكة أمام هذا، ووعرة شائكة في وجه ذاك، لا بد لنا أن نلتمس العذر للأخرين، الأخرون هم النعيم أحياناً، والجحيم أحياناً أخرى، لا نستطيع أن نستغني عنهم، ولا تطيب لنا الحياة بدونهم« بهذه الكلمات تبدأ سيرته الموسى بالاغراض شيئاً فشيئاً باتجاه الابداع لتشكيل واقعاً حياتياً عاشها وأخرون حاول أن يصنع أشياء لتجري الأمور كما شاء، يقول الموسى »لكل كل المحاولات كانت ضمن الدائرة التي صنعها القدر عند اليوم الذي ولدت فيه« وهنا يشير المدرس إلى مسألة القدر التي يؤمن بها، فمهما حاولنا تغيير مسير حياتنا، إلا أن لها مساراً غير الذي نبغيه، ليس لنا دخل فيه، إنما هو قدر مكتوب علينا أن نحياه، والموسى من مواليد قرية الرفيد، والتي تقع إلى الشمال من إربد، عام ١٩١٩، وقد استعرض في كتابه حال الناس وقلة المدارس والمتعلمين في تلك الفترة. وقد كان أبوه محباً للقراءة، يستعيد الكتب من شيخ يقيم في قرية حرثا، وكان الشيخ إمام ومعلم للأولاد، وكان قد تعلم في الأزهر، وجاء معه عدد من الكتب، حيث ورث عن أبيه سلة مليئة بالكتب، وقد عاش يتيماً إذ فقد أبوه وهو في الساعة من عمره، وعاش في بيوت عدة، وقد كان لوالدته الفضل في دفعه نحو التعليم، متنقلا بين إربد والسلط، ليكمل الثانوية حيث الثانوية الوحيدة في شرقي الأردن في تلك الفترة، لكن بسبب فقر الحال، لم يستطع اكمال الدراسة، حيث كانت الدراسة تحتاج لمصاريف إقامة، وكانت والدته تحاول قصارى جهدها إلا أنها لم تستطع، إلا أنه حاول الانضمام للجيش ولكن بسبب صغر سنه تم رفضه، وبعد ذلك بعدة أشهر عمل مدرساً براتب دينارين، حيث كان طلاب يماثلونه في السن، وبقي في نفس الموسى حب الكتب والقراءة، حتى أنه قام بنسخ الكتب التي نالت اعجابه

بخط يده، ومنها »رباعيات الخيام« المترجم شعراً بقلم محمد السباعي، ثم سفره إلى حيفا، وعمله في محل للجلود، وعاش في تلك الفترة متنقلاً بين حيفا والعودة إلى الرفيد حيث والدته، ثم انتقاله إلى يافا، حيث بدأ في يافا يحقق طموحاته في الكتابة والقراءة فالكتب كانت متوفرة، حتى بدأت بوادر الكتابة الإبداعية لدى الموسى في قرية الرفيد، وكانت محاولات شعرية، احتفظ بها الكاتب على طول سنين، لتبدأ بعدها سيرته الكتابية، وانضمامه إلى عالم الكتابة، والتأريخ.

صباحات ملونة-شعر
المؤلف: إبراهيم النمر
مطبعة: دار المنير/سوريا



استدرج الديوان الواقع في ١٢٧ صفحة، حالات الوجد الإنساني، وأطيافه المتعددة، في استلهام الطبيعة وما حولنا من جماليات للبوح بعشق فطري إنساني مكنون في اللواعج، مستفيضاً منها في تتبع تفاصيل الأنثى الخصبة بالعطاء، كأنما شجر نديّ أثمر بكل الثمار، تفاح وخوخ، وعنب، كيوي، رمان، وكلها تطلع في الصيف وقد تلونت بالشمس الداعية للحياة، وقد تنوعت أطياف المرأة الملهمة والمستلهمة الحياة من ثنايا أحداق الشاعر ليراها، بكل الألوان والأطياف، والنكهات، وكلها في امرأة واحدة، استطاعت في سوسنها كسر الايقاع العادي الرتيب، والخروج من دائرة الأنثى الرتيبة، المتكررة كل يوم، والمتكسرة في ثنايا الشعر، فكانت المرأة المتجددة الخصبة، التي إن رحلت انكسر حلم الشاعر، وفي حضورها يعود اخضرار العمر وتتوالى الأحلام، المدمغة بالحياة، المستأنسة بالحضور الأنثوي، تنثال كلماتها في سطور العشق ليكتبها، في كل يوم مرة أخرى..

امرأة أخرى، عبر اللغة البسيطة والجميلة، التي تستطيع أن تأخذ القارئ نحو عوالم الخصوبة والحس الإنساني المشبع بالحضور، واستحضار كل ما له علاقة بالحياة.. فكل القصائد ما كانت لتكون لولاها، فإن غابت انبجست دموع الاحزان والحسرة، وإن عادت تلفع ما حوله روائح الانثى المفعمة بالحب يتلفع روائح الأنثى المفعمة بالحب، والنضوج الانثوي، المستشف شفاف الروح من دواخلها، والمستتر في العيون المحملة بألوان الشبق الحسي للهوى والمكنون في أيقونة الروح المشرئبة نحو الأعالي كالشجر الواقف أبداً يؤثث مشهد الحياة النابض بالفيض الإنساني المحب.

الثقافة العربية وتحدياتها في عصر العولمة
المؤلف: أ.د. عزمي طه السيد أحمد
الناشر: وزارة الثقافة



استعرض الكتاب الصادر ضمن سلسلة إصدارات السلط عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٨، والذي سماه المترجمون بـ »عصر التغريب« أو»عصر الأمركة« أخطر مجالات هيمنة العولمة على الدول العربية وغير العربية، وهو »العولمة الثقافية« الذي تحاول فيه أمريكا بكل الوسائل المتاحة نشر ثقافتها وفرضها على ثقافات الأمم والشعوب الأخرى، وقد فرضت العولمة على الأمة العربية عدداً من التحديات التي لا بُد لها من مواجهتها بصبر، وحزم وإرادة موحدة، فقطراً عربياً بمفرده لا يمكنه أن يقف الوقفة الحازمة المطلوبة تجاه تيار العولمة القوي والجارف، لكن الأمة مجتمعة موحدة الإرادة والتوجه تستطيع ذلك، ويمكنها عندئذ التصدي لتحديات العولمة والتغلب عليها، إذا ما تحقق شرط التوحد، وقد حاول الكتاب عرض أوراق علمية لمؤتمرات وندوات علمية عقدت لمعالجة الهم الثقافي والتحديات التي أنتجتها العولمة، على الأمة العربي، وقد حمل الكتاب عناوين عدة من شأنها البحث في هذه التحديات ومواجهتها والتسلح بالطموح، وثقافتنا العربية، والوعي، ومن هذه العناوين التي ناقشها الكتاب »الثقافة والمثقف والسلطة »رؤية جديدة« قدم من خلالها المؤلف قضايا عدة منها غياب المنهجية عند تحديد مفهوم الثقافة، فالثقافة ليست شيئاً مادياً يشار إليها، محدداً بذلك شروط لوضع تعريف اصطلاحي للمفهوم، منها الوضوح، والتمييز والقدرة على توضيح المشكلات المرتبطة بالمصطلح وفهمها، كذلك القدرة على اقتراح حلول للمشكلات المرتبطة بالمصطلح عن المصطلح النظري، إلى جانب القدرة على اقتراح حلول للمشكلات المرتبطة بالمصطلح على مستوى الواقع العملي.
مشيراً إلى غياب المنهجية عند تحديد المفهوم عند المثقف، وإلى غياب المنهجية عند بحث مشكلاتنا الثقافية معرجاً على المفهوم الجديد للثقافة محدداً في سياق رؤيته للثقافة، للمثقف لما بين المصطلحين »الثقافة والمثقف« من تلازم مستعرضاً لمفهوم المثقف وقد قسم المثقفين إلى أنواع منهم المثقفون الضالون المضلون، والمثقفون المنحرفون، ثم المثقفون المنحرفون المضلّون، والمثقفون بالقوة، والمثقفون العاطلون،المثقفون التافهون، ثم المثقفون الضالون، محدداً تعريفاً لكل منهم.
أما المنزل الثاني من منازل عرض الكتاب فسماه الهوية الحضارية بين الأصول والواقع كذلك بحث في الحديات التي تواجه الثقافة العربية، والمذاهب الاسلامية والتحديات المعاصرة، والتحولات السلوكية لدى الجماعات الاسلامية، وثقافة التقريب بين المذاهب »تحليل وتأصيل« كذلك استعرض موضوعة التصوف والتطرف والاصلاح ثم الدين والتنمية العلمية«.

كاتبة أردنية